BIS

CD-1000/1002 DIGITAL

J.S. Bach

Matthäus-Passion

(St. Matthew Passion), BWV 244

Bach Collegium Japan • Masaaki Suzuki

Matthäus-Passion, BWV 244 — 163'52
St Matthew Passion

Disc 1 [69'37]

Erster Teil · Part I

1 1. CHOR mit CHORAL. *Kommt, ihr Töchter, helft mir klagen …* — 8'01
(Chor I / Chor II / Soprano in ripieno)

Salbung in Bethanien · Anointing in Bethany

2 2. REZITATIV. *Da Jesus diese Rede vollendet hatte …* (Evangelist, Jesus) — 0'40

3 3. CHORAL. *Herzliebster Jesu, was hast du verbrochen …* (Chor I & II) — 0'43

4 4a. REZITATIV. *Da versammleten sich die Hohenpriester …* (Evangelist) — 0'26
5 4b. CHOR. *Ja nicht auf das Fest …* (Chor I / Chor II) — 0'15
6 4c. REZITATIV. *Da nun Jesus war zu Bethanien …* (Evangelist) — 0'30
7 4d. CHOR. *Wozu dienet dieser Unrat?…* (Chor I) — 0'29
8 4e. REZITATIV. *Da das Jesus merkete, sprach er zu ihnen …* (Evangelist, Jesus) — 1'24
[4a–4e: 3'05]

9 5. REZITATIV. *Du lieber Heiland du …* (Alt) — 0'58

10 6. ARIE. *Buß und Reu …* (Alt) — 3'55

Verrat des Judas · Judas's Betrayal

11 7. REZITATIV. *Da ging hin der Zwölfen einer …* (Evangelist, Judas) — 0'36

12 8. ARIE. *Blute nur, du liebes Herz! …* (Sopran) — 4'44

Abendmahl · The Last Supper

13	9a. REZITATIV. *Aber am ersten Tage* … (Evangelist)	0'13
14	9b. CHOR. *Wo willst du, dass wir dir bereiten* … (Chor I)	0'25
15	9c. REZITATIV. *Er sprach: Gehet hin in die Stadt* … (Evangelist, Jesus)	1'14
16	9d. REZITATIV. *Und sie wurden sehr betrübt* … (Evangelist)	0'12
17	9e. CHOR. *Herr, bin ich's?* (Chor I)	0'12
		[9a–9e: 2'16]
18	10. CHORAL. *Ich bin's, ich sollte büßen* … (Chor I & II)	0'44
19	11. REZITATIV. *Er antwortete und sprach: Der mit der Hand* … (Evangelist, Jesus, Judas)	2'51
20	12. REZITATIV. *Wiewohl mein Herz in Tränen schwimmt* … (Sopran)	1'14
21	13. ARIE. *Ich will dir mein Herze schenken* … (Sopran)	3'15

Jesu Zagen am Ölberg · Jesus' Despair on the Mount of Olives

22	14. REZITATIV. *Und da sie den Lobgesang gesprochen hatten* … (Evangelist, Jesus)	1'06
23	15. CHORAL. *Erkenne mich, mein Hüter* … (Chor I & II)	1'04
24	16. REZITATIV. *Petrus aber antwortete und sprach zu ihm* … (Evangelist, Petrus, Jesuso)	1'03
25	17. CHORAL. *Ich will hier bei dir stehen* … (Chor I & II)	0'57
26	18 REZITATIV. *Da kam Jesus mit ihnen zu einem Hofe* … (Evangelist, Jesus)	1'52
27	19. REZITATIV. *O Schmerz! Hier zittert das gequälte Herz* … (Tenore, Chor II)	1'40
28	20. ARIE. *Ich will bei meinem Jesu wachen* … (Tenore, Chor II)	4'55

Gebet am Ölberg · Prayer on the Mount of Olives

29 21. REZITATIV. *Und ging hin ein wenig …* (Evangelist, Jesus) 0'44

30 22. REZITATIV. *Der Heiland fällt vor seinem Vater nieder …* (Bass) 1'01

31 23. ARIE. *Gerne will ich mich bequemen …* (Bass) 3'46

32 24. REZITATIV. *Und er kam zu seinen Jüngern …* (Evangelist, Jesus) 1'19

33 25. CHORAL. *Was mein Gott will, das g'scheh allzeit …* (Chor I & II) 0'58

Gefangennahme · Arrest of Jesus

34 26. REZITATIV. *Und er kam und fand sie aber schlafend …* 2'31
(Evangelist, Jesus, Judas)

35 27a. ARIE. *So ist mein Jesus nun gefangen …* (Sopran, Alt, Chor II) 3'47

36 27b. CHOR. *Sind Blitze, sind Donner in Wolken verschwunden?…* (Chor I / Chor II) 1'05

[27a–27b: 4'52]

37 28. REZITATIV. *Und siehe, einer aus denen, die mit Jesu waren …* 2'13
(Evangelist, Jesus)

38 29. CHORAL. *O Mensch, bewein dein Sünde groß …* 5'55
(Chor I & II / Soprano in ripieno)

Disc 2 [53'52]

Zweiter Teil · Part II

1 30. ARIE. *Ach! nun ist mein Jesus hin!* … (Alt, Chor II) 3'37

Verhör vor den Hohenpriestern · Interrogation by the Chief Priests

2 31. REZITATIV. *Die aber Jesum gegriffen hatten* … (Evangelist) 1'04

3 32. CHORAL. *Mir hat die Welt trüglich gericht'* … (Chor I & II) 0'40

4 33. REZITATIV. *Und wiewohl viel falsche Zeugen* … (Evangelist, Pontifex, Testis I, II) 1'09

5 34. REZITATIV. *Mein Jesus schweigt* … (Tenor) 1'01

6 35. ARIE. *Geduld! Wenn mich falsche Zungen stechen* … (Tenor) 3'34

7 36a. REZITATIV. *Und der Hohepriester antwortete* … (Evangelist, Pontifex, Jesus) 1'12
8 36b. CHOR. *Er ist des Todes schuldig!* (Chor I / Chor II) 0'11
9 36c. REZITATIV. *Da speieten sie aus in sein Angesicht* … (Evangelist) 0'15
10 36d. CHOR. *Weissage uns, Christe* … (Chor I / Chor II) 0'21
[36a–36d: 1'59]

11 37. CHORAL. *Wer hat dich so geschlagen* … (Chor I & II) 0'41

Petri Verleugnung · Peter's Denial

12 38a. REZITATIV. *Petrus aber saß draußen im Palast* … 0'58
(Evangelist, Ancilla I, II, Petrus)
13 38b. CHOR. *Wahrlich, du bist auch einer von denen* … (Chor II) 0'11
14 38c. REZITATIV. *Da hub er an, sich zu verfluchen* … (Evangelist, Petrus) 1'25
[38a–38c: 2'34]

15 39. ARIE. *Erbarme dich* … (Alt) 6'08

16 40 CHORAL. *Bin ich gleich von dir gewichen* … (Chor I & II) 1'03

Judas im Tempel · Judas in the Temple

17 41a. REZITATIV. *Des Morgens aber hielten alle Hohepriester* … 1'08
(I: Evangelist, Judas)

18 41b. CHOR. *Was gehet uns das an?*… (Chor I / Chor II) 0'08

19 41c. REZITATIV. *Und er warf die Silberlinge in den Tempel* … 0'42
(Evangelist, Pontifex I, II) [41a–41c: 1'58]

20 42. ARIE. *Gebt mir meinen Jesum wieder!* … (Bass) 2'53

Jesus vor Pilatus · Jesus before Pilate

21 43. REZITATIV. *Sie hielten aber einen Rat* … (Evangelist, Pilatus, Jesus) 2'17

22 44. CHORAL. *Befiehl du deine Wege* … (Chor I & II) 1'00

23 45a. REZITATIV. *Auf das Fest aber* … (Evangelist, Pilatus, Uxor Pilati, Chor I / Chor II) 2'02

24 45b. CHOR. *Laß ihn kreuzigen!* (Chor I & II) 0'18
[45a–45b: 2'20]

25 46. CHORAL. *Wie wunderbarlich ist doch diese Strafe!* … (Chor I & II) 0'38

26 47. REZITATIV. *Der Landpfleger sagte: Was hat er denn Übels getan?* 0'16
(Evangelist, Pilatus)

27 48. REZITATIV. *Er hat uns allen wohlgetan* … (Sopran) 1'11

28 49. ARIE. *Aus Liebe, aus Liebe will mein Heiland sterben* … (Sopran) 5'23

Disc 3 [42'14]

Simon von Kyrene · Simon of Cyrene

1 55. REZITATIV. *Und da sie ihn verspottet hatten …* (Evangelist) 0'58

2 56. REZITATIV. *Ja freilich will in uns das Fleisch und Blut …* (Bass) 0'39

3 57. ARIE. *Komm, süßes Kreuz, so will ich sagen …* (Bass) 6'15

Kreuzigung · The Crucifixion

4 58a. REZITATIV. *Und da sie an die Stätte kamen mit Namen Golgatha …* (Evangelist) 1'59

5 58b. CHOR. *Der du den Tempel Gottes zerbrichst …* (Chor I / Chor II) 0'27

6 58c. REZITATIV. *Desgleichen auch die Hohenpriester spotteten sein …* (Evangelist) 0'08

7 58d. CHOR. *Andern hat er geholfen und kann ihm selber nicht helfen …* (Chor I / Chor II) 0'48

8 58e. REZITATIV. *Desgleichen schmäheten ihn auch die Mörder …* (Evangelist) 0'16

[58a–58e: 3'38]

9 59. REZITATIV. *Ach Golgatha, unselges Golgatha! …* (Alt) 1'40

10 60. ARIE. *Sehet, Jesus hat die Hand …* (Alt, Chor II) 2'58

11 61a. REZITATIV. *Und von der sechsten Stunde an …* (Evangelist, Jesus) 1'38

12 61b. CHOR. *Der rufet dem Elias!* (Chor I) 0'04

13 61c. REZITATIV. *Und bald lief einer unter ihnen …* (Evangelist) 0'16

14 61d. CHOR. *Halt! laß sehen, ob Elias komme und ihm helfe?* (Chor II) 0'08

15 61e. REZITATIV. *Aber Jesus schriee abermal laut und verschied.* (Evangelist) 0'25

[61a–61e: 2'31]

16 62. CHORAL. *Wenn ich einmal soll scheiden …* (Chor I & II) 1'25

17 63a. REZITATIV. *Und siehe da, der Vorhang im Tempel zerriß in zwei Stück …* 1'11
(Evangelist)

18 63b. CHOR. *Wahrlich, dieser ist Gottes Sohn gewesen.* (Chor I & II) 0'22

Kreuzabnahme · Descent from the Cross

19 63c. REZITATIV. *Und es waren viel Weiber da, die von ferne zusahen …* 1'14
(Evangelist) [63a–63c: 2'47]

20 64. REZITATIV. *Am Abend, da es kühle war …* (Bass) 1'59

21 65. ARIE. *Mache dich, mein Herze, rein …* (Bass) 6'10

Grablegung · Burial

22 66a. REZITATIV. *Und Joseph nahm den Leib …* (Evangelist) 1'03

23 66b. CHOR. *Herr, wir haben gedacht, dass dieser Verführer sprach …* (Chor I & II) 0'53

24 66c. REZITATIV. *Pilatus sprach zu ihnen: Da habt ihr die Hüter …* 0'38
(Evangelist, Pilatus) [66a–66c: 2'34]

25 67. REZITATIV. *Nun ist der Herr zu Ruh gebracht …* 1'50
(Bass, Tenor, Alt, Sopran, Chor II)

26 68. CHOR. *Wir setzen uns mit Tränen nieder …* (Chor I / Chor II) 5'27

Vocal Soloists:

GERD TÜRK *tenor (Evangelist)*
PETER KOOIJ *bass (Jesus)*

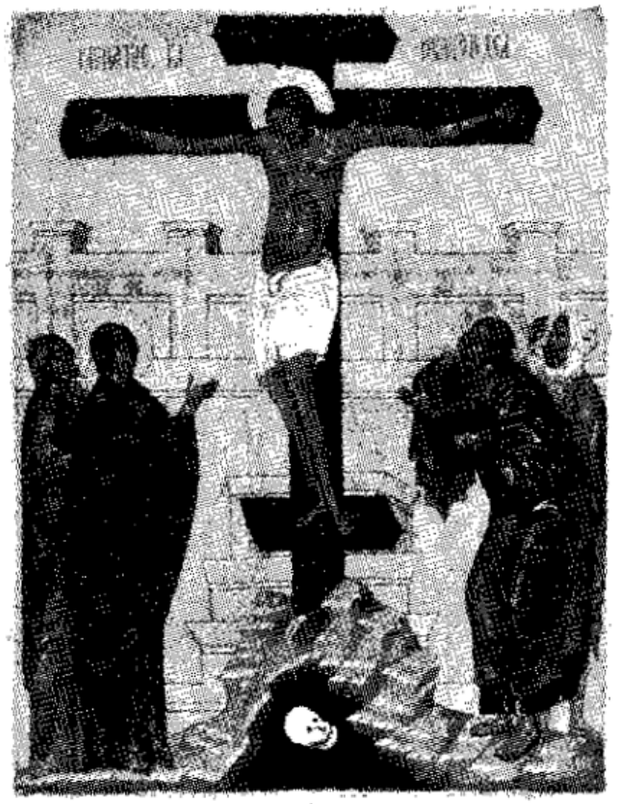
NANCY ARGENTA *soprano*
ROBIN BLAZE *counter-tenor*
MAKOTO SAKURADA *tenor (arias, Testis II)*
CHIYUKI URANO *bass (arias, Judas, Petrus, Pilatus, Pontifex)*

MIDORI SUZUKI *soprano (Ancilla I, Uxor Pilati)*
YOSHIE HIDA *soprano (Ancilla II)*
KIRSTEN SOLLEK-AVELLA *alto (Testis I)*
JUN HAGIWARA *bass (Pontifex I)*
TETSUYA ODAGAWA *bass (Pontifex II)*

TT: 292'58

Bach Collegium Japan directed by Masaaki Suzuki

Special thanks to Kobe Shoin Women's University.



The icon reproduced on the cover was painted in Russia in the middle of the 16th century. Under the cross on the left are Mary the Mother of God and, behind her, Mary Magdalene. To the right we see St. John accompanied by Longinus who, according to tradition, was the Roman centurion described in St. Matthew's gospel as having witnessed the crufixion and who exclaimed: 'Truly this was the son of God'. In accordance with Orthodox tradition the cross is shown with three horizontal members and is positioned above Adam's grave so that the salvific blood of Christ will run down to cleanse the first Adam of his sin. In the background are the walls of the city of Jerusalem which itself plays such an important part in the passion story.

Ulf Abel

Die auf der Vorderseite des Beiheftes abgebildete Ikone entstand in Rußland zur Mitte des 16. Jahrhunderts. Unter dem Kreuz auf der linken Seite stehen Maria, Jesu Mutter und hinter ihr Maria Magdalena. Auf der rechten Seite sehen wir Johannes und Longinus, der Überlieferung nach jener römische Hauptmann, welcher im Matthäus-Evangelium die Kreuzigung bezeugte und ausrief: „Wahrlich, dieser ist Gottes Sohn gewesen". Der orthodoxen Tradition nach ist das Kreuz mit drei horizontalen Balken abgebildet und steht auf dem Grabe Adams, damit das heilende Blut Christi darauf herab fließe und den ersten Menschen von seiner Sünde reinige. Im Hintergrund sieht man die Mauern Jerusalems, welche eine große Rolle in der Passionsgeschichte spielen.

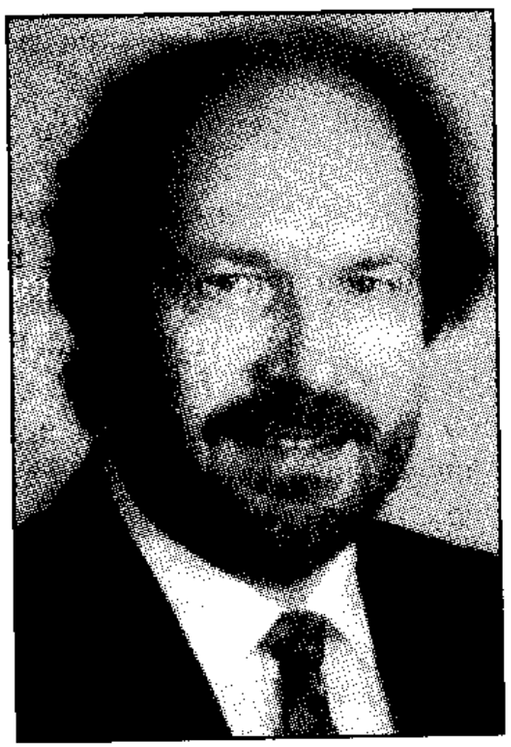
Ulf Abel

Cover picture by courtesy of Nationalmuseum, Stockholm (Inventory No. NMI 93)

Gerd Türk, tenor
(Evangelist)

Nancy Argenta, soprano

Makoto Sakurada, tenor
(Testis II)



Peter Kooij, bass
(Jesus)

Robin Blaze, counter-tenor

Chiyuki Urano, bass
(Judas, Petrus, Pilatus, Pontifex)

Especially now, when interest in Bach has been raised by the 250th anniversary of his death, it is truly a joy to be able to hear Masaaki Suzuki and the Bach Collegium Japan's new recording of the *St. Matthew Passion*. This recording, produced in parallel with performances in a variety of venues before and after Good Friday, 1999, rests on a foundation of careful preparation. On second listening, I was incomparably impressed by the sure focus on the great ideas of the work, and the strong unity and cohesion with which this focus was achieved. I have certainly never heard a performance in which the message emerged so vividly from the words, a performance in which the underlying meaning of the harmony or the setting was so precisely conveyed, a performance in which the chorus and orchestra co-operated so seamlessly, continuously appealing to the clear strength of religious destiny in the work. I have the greatest of respect for Masaaki Suzuki and all of his performers, and rejoice that the twentieth century, which has seen the growth of an acceptance of Bach's music in Japan, should draw to a close with such a notable performance. The commentary which follows was written for use in the ensemble's concert series, and was intended as a guide to the *St. Matthew Passion*.

What is the *St. Matthew Passion*?

Even the expression 'St. Matthew Passion', if we think about it, is rather cryptic. Disentangled, it yields 'a musical representation of the death of Jesus Christ on the cross, taking its lyrics from verses of the gospel writings attributed to Matthew'; but is this any clearer? If we refer to the New Testament, it begins with a series of four writings called 'gospels'. All of them record the life and teachings of Jesus, called the Christ (the Saviour); the authors are Matthew, Mark, Luke and John. The first of these four is the Gospel according to St. Matthew.

All four gospels, toward the end, contain accounts of Jesus's arrest and judgement, crucifixion and burial. These are the 'passion' stories, and they are followed by 'resurrection' stories which close the gospels. The Passions are musical settings that take passion stories as their texts, regardless of which gospel they are based on. As for Bach, the *St. Matthew Passion*, based on the Gospel according to St. Matthew, and the *St. John Passion*, from the Gospel according to St. John, survive. Incidentally, although 'Matthew' and 'John' are given as the authors, it was not in fact those historical figures who wrote the texts. The true authors are not individuals but groups of people writing from half a century after the death of Jesus to the end of the first century, combining a variety of materials and legends to create gospels comprising four different viewpoints and purposes. As a result, the fact of the four gospels' general acceptance as authentic parts of the Bible gave weight and depth to the Christian faith.

Why were the *Passions* written?

The magnificence of the *St. Matthew Passion* and the *St. John Passion* cannot help but leave the impression that, in Bach's environment, the Passion held a special significance; namely, to give added focus to the importance of the Passion in faith.

All of the Christian Church takes the cross as its symbol. This is because Christianity attaches special significance to the death of Jesus on the cross. Alternatively, perhaps it is because it was the cross that bore the weight of Jesus the Christ. The Christian faith believes that Jesus was the son of God, sent to save mankind, but what is particularly profound in this teaching is not that this 'son' built God's country on earth, but that he took upon himself the sins under which humanity suffered, saving it through his own cruel execution. According to this teaching, it was really the sins of mankind that were nailed to the cross, sin that died, and through this, hope was offered to man. Such a teaching was born through the belief that on the third day after his death, Jesus rose, appearing to his disciples and in time ascending to heaven. It is the Christian church's insistence that belief in the passion in this sense means the release of man from sin, new birth, receiving God's salvation.

Death on the cross was the climax of Jesus's life and the accomplishment of his mission. Thus, worship services recall the meaning of that act without fail. This applies especially to seasonal services commemorating the passion and resurrection. Such an idea naturally had an impact on the formation and development of the worship service. The springtime Feast of the Resurrection, or Easter Day, developed into a major celebration: the forty days leading up to it were made a time of quiet and came to be called Lent. The week immediately preceding Easter became the week of the Holy Passion, characterized by quiet services commemorating the cross, and the actual anniversary of the death, Good Friday, grew to be the week's climax.

During the services of this week, the gospels' accounts of the passion are recited; the tendency to set them to music to be sung emerged later, and it was in the Renaissance period that we see the establishment of the expression 'Passion'. Religious reformer Martin Luther especially valued the passion; many settings of the Passion were composed in the Lutheran church, and a particularly remarkable development was the dramatized Passion of the Baroque era. In the middle of this flow of music, Bach's works were born. Although there are only two existing Bach Passions, their magnitude of scope and depth of content by far exceed that of the cantatas performed at ordinary Sunday and feast day services.

Performance of Bach's *Passions*

Bach performed Passions regularly in the latter half of his life, known as the Leipzig period (1723-50; Bach was aged 38-65). At the Thomaskirche and the Nikolaikirche, two major churches at which Bach held the position of music director, he was responsible for presenting large-scale Passions with orchestra and choir. These performances took place on Good Friday (that is, once a year), alternating between the two churches. It is thought that over the course of Bach's life, he probably co-ordinated 25 performances and, as far as possible, he endeavoured to present a rich variety of forms; besides his own, he often used settings by other composers. The Passions composed by Bach were the *St. Matthew* and the *St. John*, and also the lost *St. Mark Passion* (although there is also influential material to suggest that Bach wrote a total of five Passions; today, a hypothesis is being established that Bach wrote a Passion setting before he came to Leipzig, during his his previous post in Weimar).

The *St. John Passion* was first performed on Bach's first Good Friday in Leipzig (1724). This setting was subsequently presented a total of four more times, including its final appearance in 1749. A feature of this work is that it was altered significantly over these years. By contrast, over the five times it was performed, the *St. Matthew Passion* was never greatly altered from the original form in which it appeared in 1727, accumulating only a few small amendments. This can be seen to suggest that the *St. John Passion* was an enthusiastic experimental work, while the *St. Matthew Passion* was a harmoniously complete, mature work. For the *St. Matthew Passion*, there exists a beautiful, meticulous autograph made for the 1736 performance, which supports this impression. In the end, no such score was completed for the *St. John Passion*.

Performers of the *St. Matthew Passion*

The scale of the *St. Matthew Passion* is the largest among Bach's works. Two groups each of choir and orchestra are required; the dialogue between them occupies an important position as the music unfolds. Still more, to sing the chorales in the chorus movements that begin and end the first part, a children's choir is needed (although to be precise, this is a custom introduced by Mendelssohn, who resurrected the work; in Bach's time, the women's parts were all taken by young boys, so a semichorus of these singers would have sufficed for the chorale line).

The double chorus is in eight parts. Each part was probably taken by two singers in Bach's time, or if circumstances permitted (as in this recording), a distribution of three voices on a part. The solo arias were sung

by the section leader of each part; special singers were not brought in as they are today. As the arias were divided among both of the groups, strictly speaking, eight soloists are indicated, but it is usual today to perform the work with four. It has become usual today to have separate soloists for the rôles of the Evangelist (the gospel-writer or narrator, tenor) and Jesus (bass).

The two groups of the orchestra are built from a distribution of two flutes, two oboes, strings and continuo. Only the inclusion of one oboe d'amore and one oboe da caccia breaks the symmetry of the orchestration. In Part One, there is an exception in that two recorders are required for a movement; in Part Two, there is a solo for viola da gamba. Because of the nature of the Passions, no brass or percussion is used. The continuo is peculiar to baroque music, being a combination of melodic and keyboard instruments, giving a low sound that plays throughout as a living voice. Cello, violone (contrabass), and organ or harpsichord are the fundamental instruments, and gamba or bassoon are added as required. Among these, the improvisational contribution of the keyboard plays a major rôle.

A further remark: in this performance by Bach Collegium Japan, instruments from Bach's time (known as period instruments) are used. Most of these have a simple and supple sound, and produce only about half the volume of modern instruments. The practice of reproducing the sound Bach demanded through the use of period instruments has come to be accepted in recent times.

The intertwined structure

While I have noted above that the *St. Matthew Passion* takes the passion story from St. Matthew's gospel for its text, it would be more accurate to say 'for a portion of its text'. This is because the texts of the *St. Matthew Passion* are a compound creation, intermingling material of three completely different characters. At the centre, of course, is the biblical gospel text. The source of this is Luther's German translation of the Greek testament. Musically, this material is in what is called 'recitative' form, which closely follows natural speech rhythm; the Evangelist and various other characters sing the story to the accompaniment of the continuo. The words of Jesus are accompanied by strings for a divine image. But the strings do not play for the last words of Jesus on the cross, 'Eli, Eli, lama...', illustrative of Jesus' tasting the suffering of mankind at this point in the narrative.

The Evangelist's story, as it unfolds, is interspersed with a variety of solo movements. The words of these solos (as well as the opening and final choruses) are not biblical, but were the newly-produced work of one of Bach's contemporaries, a poet called Picander. The rôle of these poetic interjections is to communicate the feelings and reflections of the 'I', the self, on the events surrounding Jesus. It follows that these illustrate the subjective character of that time. According to recent research, it seems clear that Picander's verse drew on passion sermon collections included in Bach's personal theological library. Speculating from this point, it seems probable that Bach did not simply select verse and set it to music, but rather had influence on the construction of the texts. The poetic portion in many cases begins with simple instrumental accompaniment (recitative), then develops into an aria in which instrument and voice compete in beautiful melody.

The other element that interrupts the narrative is the Protestant chorale, which is a hymn setting of German poetry. These are arranged in simple four-part harmony, and comment on events from the collective 'we/us' perspective. The selection of which chorale appears at what point in the work was Bach's own. At first glance, the chorales may not appear to be of great importance, but it is certain that to the audience in the church at that time, even those who were not especially musically discerning, these melodies were widely known and familiar. The chorales connected the listener to the work with a bond of unparalleled strength. Bach did not merely give each chorale a harmonization rich in variety and significance, but strengthened the overall structure through the repeated use of a given chorale. One example of this

is *O Haupt voll Blut und Wunden*; the melody appears five times.

The *St. Matthew Passion*, always moving between these three worlds, breaks through to new meaning as it unfolds. Compared with earlier Passions that simply set the biblical narrative, this abounds with humanity as the 'self's' feelings on the events surrounding Jesus, and the lessons that 'we' should learn from these events, all set to music, are developed within the context of the work as a whole. And yet it differs from later mankind-centred religious music in that it also contains biblical texts and the solemn presence of Jesus.

What the dialogue conveys

One element that plays a part in this multi-layered structure is the dialogue between the two choral/orchestral groups. Such tonal negotiation was a traditional technique of the baroque era, but in the *St. Matthew Passion* it is employed on a grand scale with deep significance. The published script has annotations by Picander, according to which Choir One represents 'the daughters of Zion' and Choir Two 'the faithful people' (Zion is a hill on the outskirts of Jerusalem, but the name also refers to the faithful, who gathered there). Considering the contents of the text as a whole, it is also reasonable to conceive of Choir One as the expression of those standing close at hand to the occurrences of the story, while Choir Two is concerned with the action, but from a more remote perspective. The establishment of a dialogue between these two groups builds a dynamic bridge between the first century and today.

However, one caution is that the music that gives life to this dialogue is quite restricted. To expand on this, there are only three places in each of Parts One and Two in which dialogue is used. Further, the music for these is without exception given the greatest significance. In Part One, the opening chorus which foreshadows the road to Golgotha, the place of execution, is a dialogue piece (between those close at hand and those who sympathize with the action from afar). Here, a chorale reflecting that this is sin's atonement through Jesus's love introduces a third element. The scene in the garden of Gethsemane, where Jesus is troubled over the coming passion (this scene shows Jesus in a very human form), is the next one in which dialogue is used. This is a tenor recitative and aria (Nos. 19, 20). In the recitative that relates Jesus's suffering, Choir Two sings a chorale with the basic message that this suffering originates with our sins; the aria matches the tenor's call, 'I want to watch by my Jesus', to Choir Two's lullaby, 'So our sins fall asleep'. Again in Part One, when Jesus's arrest is recounted, anger at this explodes in a big movement (duet and chorus, No. 27a, b) composed as a dialogue.

The opening movement of Part Two is a scene based on the Song of Solomon (Old Testament) in which a beautiful woman searches for her missing lover, who represents Jesus (No. 30); this is an alto aria with chorus. The next piece that employs dialogue appears in the scene at Golgotha, where, trial over, Jesus is nailed to the cross. After the alto's cry, *Ach Golgatha*, the group of 'the faithful' enters, just as in the opening chorus, for a lively aria dialogue in which Jesus's form is regarded as the form of salvation, 'his hand stretched out to grasp us' (Nos. 59, 60). The final movement too, the grand finale wishing for Jesus's peaceful rest, is a dialogue alternating between the two groups (Nos. 67, 68).

Looking at the dialogue movements characteristic of the *St. Matthew Passion* in this way, the message of the work naturally rises to the surface. Recently, I asked Masaaki Suzuki what his favourite part of the *St. Matthew Passion* was, knowing full well what an impossible question it was. Suzuki replied that it was *Ach Golgatha*. I, too, had come to understand more profoundly the importance of this piece, so on this point it seemed that we were of one mind. In this piece, which appears where the tragic narrative, driven by the violent chorus of the crowd, comes to a pause, the flow of music shifts from a sharp key to a flat key. As the alto sings distractedly that the innocent son of God has been crucified, in the background the bass resounds like church bells, announcing

both the coming of the time of mourning and the coming of salvation. And the word 'salvation' appears for the first time in this movement. After this, the Passion turns toward release and salvation and the flow accelerates.

The message of the *St. Matthew Passion*

My commentary to this point has been confined to the single aspect of Bach's use of original devices in the *St. Matthew Passion*. Moving beyond these original devices and considering the entire work, what is Bach trying to say?

One aspect of the answer to this question rests in the tenor solo mentioned above; that the ultimate cause for Jesus's delivery up to such suffering and misery is the vice (or 'sin') in the hearts of each one of us is the point which the *St. Matthew Passion* ceaselessly reiterates. How deeply Bach had this message in his heart can be seen from the scene of the Last Supper. Jesus tells the disciples, who have assembled for a meal, that one of their number will betray him. The disciples, very worried, all begin to ask, 'Lord, is it I?'. After this, in the gospel, Judas asks the question, and although it is exposed that he himself is the betrayer, Bach here interrupts the narrative flow to insert the chorale *Ich bins, ich sollte büßen* (No. 10), which carries the message that the true responsibility does not rest with Judas alone, nor with the Jews as a people, but with all of mankind. Bach emphasizes the consciousness that it was not the single incident of Judas's betrayal but the deep sinfulness of mankind itself that made God's salvation necessary. In this way the scene foreshadows Judas's repentance aria (No. 42) in Part Two.

In short, the *St. Matthew Passion* is music that calls for the reflection and the awakening of mankind. It prompts people toward repentance, tempting them to move from vice (or sin) toward release and salvation. It is not necessary to take this in the Christian context alone. The mental state of 'repentance' is not restricted to the meaning given to it by the Church; it is also necessary and useful to man on a day-to-day level. Today, it is becoming natural to proceed with insistence upon privilege under the authority of human rights, combining inner self-justification with critical attacks upon others. A sense of the importance of seeing one's own inner vice, and reflecting upon it to guide the building of one's life, seems largely to have been lost. And yet, is salvation not impossible without an awakening on both sides?

The *St. Matthew Passion* washes away the heart's stubbornness and moves the spirit toward self-reflection and the exercise of the conscience, and the heart retains it. This can only be the effect of Bach's marvellous music. While it is tempting to provide some ostentatious conclusion, this, without exaggeration, is the true feeling that has embraced me over the course of my continued engagement with this work.

© Tadashi Isoyama 1999

It is not excessive to say that the *St. Matthew Passion* is not merely one of Bach's best-loved works, but holds a supreme position among all fans of music. When it comes to recording, the magnitude of the question of how best to handle this unprecedented work is always overwhelming.

To begin with, in performing Bach's Passion, the first thing to consider is how best to reconcile the three differing fundamental layers of the work. The Bible passages that give factual, objective descriptions of the Evangelist, Jesus and the crowd (*turba*), the free verse arias that sing of individual faith, and the Church's confessions of faith found in the chorales – these three elements give three-dimensional qualities to this work from a different time and space. Among them, the selection and placement of the chorales can be thought to reflect Bach's own strong will; they function as more than just songs of the people, making a major contribution to the depth of the work.

But these three layers were never divided among three separate groups of performers. Examination of the original parts left by Bach reveals that, regardless of the

relation to the above-mentioned function of the text, the design has all the instruments divided among a first and a second group, each having a layered structure. Furthermore, the allocation of chorus rôles, and even the rôles of the Evangelist and Jesus, were not strictly adhered to; it is known that performers took chorus parts as well as singing arias. Upon reflection, this is really quite comical. The same performer would at times confess faith, at times deliver arias praising Jesus's deeds of love, then completely scorn Jesus, joining with the cries of the condemning Jews, then take the rôle of Jesus after having himself demanded that they should 'crucify him'.

The truth is that the essence remains in this unusual structure. The original form of the work was by no means meant to have individual characters playing rôles in a staged, dramatized presentation of the story as in opera; all the performers are at times the Jews, at times the (would-be) faithful disciples, and at times the daughters of Zion confessing their faith in Jesus.

If we think about it, this was a common theme in Protestant art after Rembrandt. For example, there is a drawing by Rembrandt, the subject of which is *Christ and the Two Disciples on Their Way to Emmaus*. It is the scene of the biblical passage (Luke 24) wherein, on their way from Jerusalem to Emmaus, two men speak of the recent rumours of the strange resurrection of a man called Jesus; the risen Jesus appears and speaks to them of God's truth. In the sketch, three men are drawn; the two men on the outside are looking at the man between them as they suggest that he enter the house. We who know the story from the Scriptures know without the slightest doubt that the figure in the centre is that of the risen Jesus, but as it is before they enter the house, the two men are as yet unaware of this. For this very reason, Rembrandt has not drawn a halo above the head of Jesus, and the shadows of the men to the right and left are drawn to appear pale. Nevertheless, it is clear to us who view the drawing that to Rembrandt himself, the central figure was none other than the risen Lord Jesus. This was obvious truth to the artist himself, but the characters he portrayed were men who did not understand it. Conversely, in a single work he pictured characters uncertain of truth and at the same time attested to that truth; certainly this is not a surprising possibility. This is one challenge of post-Reformation Protestant art.

In the performance structure of Bach's Passion, those who ask, with Jesus' disciples, 'Is it I? Is it I (who will betray you)?', are the same singers who immediately afterward make their sinners' confession in the chorus: 'It is I'; we are given the personal experience of being the Jews who in quick succession cry 'Barabbas!' and 'Crucify him!'

Bach faced and met the same challenge as Rembrandt in the great strength they gave to their creations. When the Jews cry: 'If he be the King of Israel (let him now come down from the cross)', the text 'the son of God' is given the melody of the exceedingly suitable chorale *O Lamm Gottes unschuldig* (*Ah, Lamb of God without stain*), and when they shout 'Let him deliver him now. For he hath said, "I am the son of God"', the text has the power of a shuddering unison; the music unmistakably announces that the words with which the Jews mock are in fact all the simple truth.

Again, when Jesus is taken down from the cross and buried, the chief priests declare to Pilate: 'We remember that the deceiver said, while he was yet alive, "After three days I will rise again." Command therefore that the sepulchre be made sure, until the third day.'

The chorus of the Jews firmly shapes the unease of the chief priests into a splendid chorus. Yet the key of E flat major which is used here is for Bach a key that expresses God's dignity and confessions of faith; this chorus thus expresses a decision for faith (see also No. 17). As one example, Bach takes the words of the chief priests, 'After three days I will rise again', and expresses them beautifully with rising phrases illustrating the resurrection. This is a confession of his own faith, and at the same time strong support of the historical truth of the resurrection in that, despite the soldiers' strict watch, Jesus came out of the grave.

The characters that appear in the biblical Passion narrative, like the men in the sketch by Rembrandt, cannot recognize Jesus to be the Christ, and the disciples themselves are detached from the execution on the cross. But Bach, who made their words into music, and we who sing them too, surely know of the Lord's resurrection. In this sense, we belong to the same generation as Bach.

In the three and a half hours of this *St. Matthew Passion*, each of us with our sinful souls, who, like Peter, swing between words of remorse and words of betrayal, becomes a disciple of Jesus, each becomes an enemy, and then each returns to weak, broken and scattered human forms with a new confession of faith. And after this, we hope that the music will show us the release of our souls from sin, and the path to purest joy.

© Masaaki Suzuki 1999

The Shoin Women's University Chapel, in which this CD was recorded, was completed in March 1981 by the Takenaka Corporation. It was built with the intention that it should become the venue for numerous musical events, in particular focusing on the organ, and so special attention was given to the creation of an exceptional acoustic. The average acoustic resonance of the empty chapel is approximately 3.8 seconds, and particular care has been taken to ensure that the lower range does not resound for too long. The chapel contains an organ by Marc Garnier built in the French baroque style.

The **Bach Collegium Japan** (BCJ) has acquired a formidable worldwide reputation for its recordings of Johann Sebastian Bach's church cantatas on BIS since 1995. The BCJ was founded in 1990 by Masaaki Suzuki (who remains its music director) with the aim of introducing Japanese audiences to period instrument performances of great works of the baroque period. As the name of the ensemble indicates, its main focus has been on the works of Johann Sebastian Bach and those composers of German Protestant music who proceeded and influenced him, such as Buxtehude, Schütz, Schein and Boehm.

The BCJ comprises both baroque orchestra and chorus, and its major activities include an annual four-concert series of Bach's cantatas and a number of instrumental programmes. In addition, the BCJ presents major works such as Bach's *St. Matthew Passion*, Handel's *Messiah*, Monteverdi's *Vespers of the Blessed Virgin Mary*, and smaller programmes for soloists or small vocal ensembles.

The BCJ is based in Tokyo and Kobe but performs throughout Japan. For many of its projects it has been pleased to welcome eminent European artists. In January 1999, the BCJ was invited to Israel as the highlight of the opening series of the concert hall 'Heichal Hatarbut' in Rishon Le Zion, and performed cantatas, Handel's *Messiah* and Bach's *St. John Passion.*

The organist, harpsichordist and conductor **Masaaki Suzuki** was born in 1954 in Kobe, Japan. At the age of 12, he began to play the organ for church services every Sunday. After graduating from Tokyo University of Fine Arts and Music with a degree in composition and organ performance, he continued to study the harpsichord and organ at the Sweelinck Conservatory in Amsterdam under Ton Koopman and Piet Kee. Having achieved Soloist Diplomas in both of his instruments in Amsterdam, he was awarded second prize in the Harpsichord Competition (Basso continuo) in 1980 and third Prize in the Organ Competition in 1982 in the Flanders Festival at Bruges, Belgium. During 1981-83 he was a harpsichord instructor at the Staatliche Hochschule fur Musik in Duisburg, Germany. Since his return to Japan, he has not only given many concerts as organist and harpsichordist all over the country, but has organized an acclaimed concert series at the chapel of Shoin Women's University in Kobe, where a French classical organ built by Marc Garnier is installed.

Meanwhile Masaaki Suzuki has acquired an outstanding reputation not only as an organ and harpsichord soloist, but also as a conductor. Since 1990 Suzuki has

been the musical director of the Bach Collegium Japan; as such, he works regularly with renowned European soloists and ensembles. Suzuki has won an enviable reputation for his interpretation of Bach's cantatas on BIS. In addition, Suzuki is recording J.S. Bach's complete harpsichord music for BIS.

Since 1983 Suzuki has given organ concerts in France, Italy, Germany, Holland, Switzerland, Austria and other countries every summer. In July 1995 and 1997 Suzuki was invited by Philippe Herreweghe to conduct Collegium Vocale, Ghent. As a professor of organ and harpsichord, he teaches at Tokyo University of Fine Arts and Music.

Nancy Argenta, soprano, was born and raised in Canada but moved to England in 1982. Since making her professional début in 1983 she has established a reputation as one of the foremost sopranos of her generation. With a repertoire spanning three centuries, she has been hailed not only as the supreme Handel soprano of our age but also praised for her performances of works by composers as diverse as Mahler, Mozart, Schubert and Schoenberg. She has worked with the most of the leading Early Music conductors on both sides of the Atlantic. She has recorded widely, winning prizes and critical acclaim not only for her baroque interpretation but also for a disc of Schubert's Lieder. This is her first appearance on the BIS label.

Robin Blaze, counter-tenor, read music at Magdalen College, Oxford, and won a post-graduate scholarship to the Royal College of Music where he studied with assistance from the Countess of Munster Trust. He subsequently joined the choir of St. George's Chapel, Windsor. He currently studies under Michael Chance and Ashley Stafford. He performs as a recitalist and has appeared extensively in opera and oratorio, and his busy concert schedule has taken him to Europe, South America, Australia and Japan, working with distinguished conductors in the early music field.

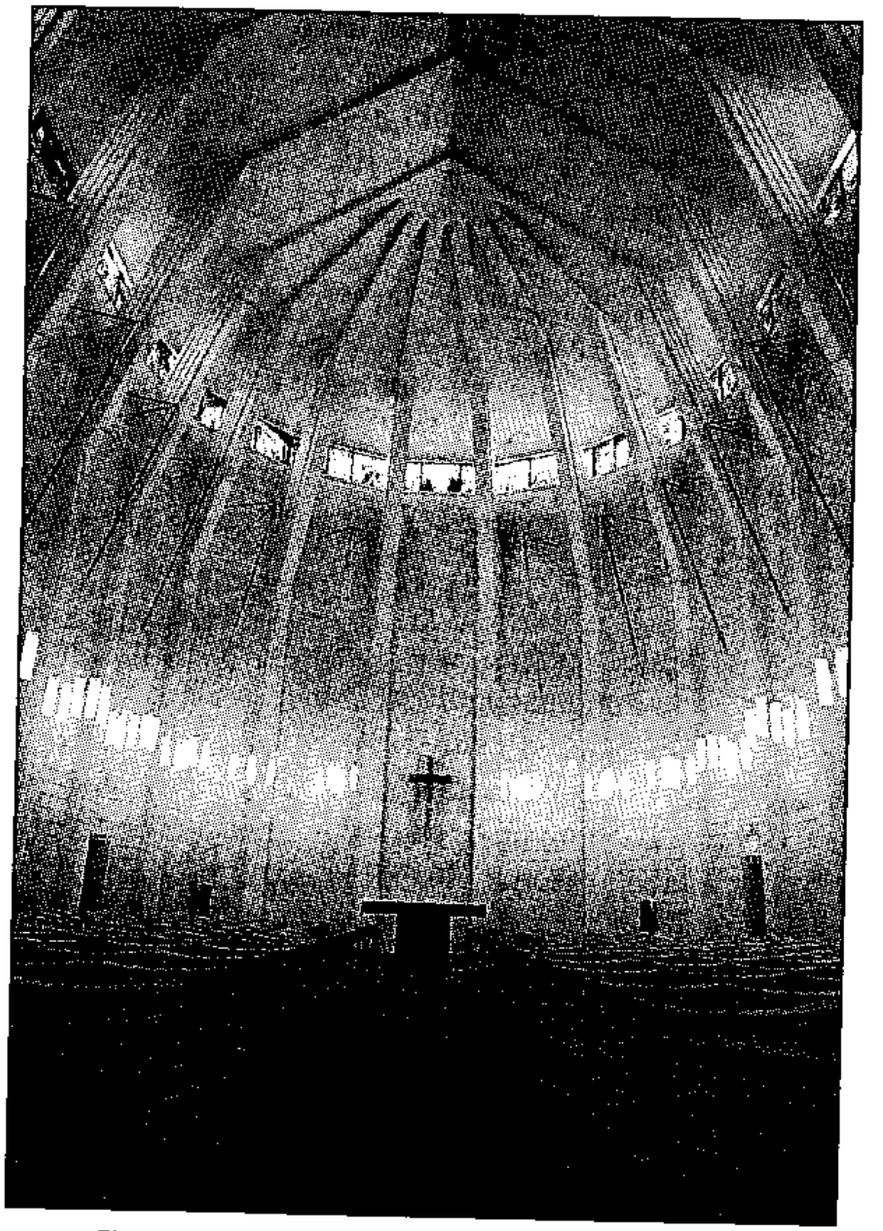
Gerd Türk, tenor, received his first vocal training with the Limburger Domsingknaben (Boys' Choir of Limburg Cathedral). At the Frankfurt College of Music he studied church music and choir direction. After having taught at the Speyer Institute of Church Music he devoted his attention entirely to singing. Studies of baroque singing and interpretation with René Jacobs and Richard Levitt at the Schola Cantorum Basiliensis led to a career as a sought after singer, touring in Europe, South-East Asia, the USA and Japan. He has performed at major festivals of early music, e.g. in Bruges, Utrecht, Stuttgart, London, Lucerne and Aix-en-Provence. Gerd Türk has a great preference for ensemble singing. He is a member of Cantus Cölln, Germany's leading vocal ensemble, and Gilles Binchois (France), renowned for its interpretation of medieval music. Gerd Türk also teaches singing and oratorio interpretation at the Heidelberg College of Music.

Makoto Sakurada, tenor, completed his master degree at Tokyo National University of Fine Arts and Music, specializing in vocal music. He is now pursuing a doctorate at the same university. In 1992 he made his début in the rôle of Rodolfo in Puccini's *La Bohème* at a performance given by the University Opera; he subsequently appeared in the rôle of Roméo in Gounod's *Roméo et Juliette* at a performance by the Tokyo Opera Produce. Both of these appearances were well received. Makoto Sakurada participated in the Accademia di Montegridolfo supported by Suntory Hall, Tokyo in 1993 and studied under Gustav Kuhn and Renato Bruson, who both regarded him highly and invited him to participate in their recitals and performances. He is also a member of the Accademia di Montegridolfo in Italy, organized by Gustav Kuhn. In addition to his operatic career, Sakurada is also active as a soloist in Oratorio performances. His repertoire includes the Evangelist in Bach's *St. John Passion*, Handel's *Messiah*, Mozart's *Requiem*. His recent remarkable performances as a soloist with the Bach Collegium Japan have attracted special attention.

Makoto Sakurada studied under Tadahiko Hirono. He is a member both of the Bach Collegium Japan and of the Nikikai Opera.

Peter Kooij, bass, born in 1954, started his musical career at the age of six as a choir boy and sang many solo soprano parts in concerts and on records. However, he started his formal musical studies as a violin student. This was followed by singing tuition from Max van Egmond at the Sweelinck Conservatory in Amsterdam, and in 1980 he obtained a diploma for solo performance. Peter Kooij is a regular performer at the most important festivals in Europe. He has also sung in Israel, South America and Japan with Philippe Herreweghe, Ton Koopman, Gustav Leonhardt, Roger Norrington and Michel Corboz. Since 1995, Peter Kooij has been a professor of singing at the Sweelinck Conservatory in Amsterdam.

After studying horn at Tokyo National University of Fine Arts and Music, **Chiyuki Urano**, bass, decided to concentrate on singing. He has received several awards at important competitions in Japan such as the Japan Music Competition and the Sogakudo Competition of Japanese Art Song. He has often appeared in opera and oratorio and has also developed his career as a recitalist. His interpretations of Russian art songs in particular have been highly acclaimed. Recently Urano has been one of the regular soloists with the Bach Collegium Japan, in concerts and on CD.



Kobe Shoin Women's University Chapel

Es ist eine wahre Freude, die neue Einspielung der *Matthäus-Passion* durch Masaaki Suzuki und dem Bach Collegium Japan zu hören, dies besonders heute, wo sich das Interesse an Bach durch die 250. Wiederkehr seines Todestages weiter verstärkt hat. Nach eingehender Vorbereitung und im Zusammenhang mit Aufführungen an verschiedenen Orten wurde das Werk um den Karfreitag 1999 aufgenommen. Beim zweiten Anhören war ich unbeschreiblich beeindruckt, wie und mit welcher strengen Einheit und Geschlossenheit die großen Ideen des Werkes herausgearbeitet wurden. Ich habe niemals eine Aufführung gehört, bei der die Botschaft aus den Worten so lebhaft hervorging, eine Aufführung, bei welcher der eigentliche Sinn der Harmonik oder des musikalischen Satzes so exakt übertragen wurde, eine Aufführung, bei der Chor und Orchester so nahtlos zusammenarbeiteten, dabei stets die klare Kraft des religiösen Geschehens im Werk ansprechend. Ich habe den größten Respekt vor Masaaki Suzuki und sämtlichen Interpreten, und freue mich, daß das zwanzigste Jahrhundert, in dessen Verlauf die Anerkennung von Bachs Musik in Japan derartig gewachsen ist, mit so einer bemerkenswerten [japanischen] Aufführung enden sollte. Der folgende Kommentar wurde zum Gebrauch bei der Konzertserie des Ensembles geschrieben und ist als Einführung in die *Matthäus-Passion* gedacht.

Was ist die *Matthäus-Passion*?

Denkt man genauer darüber nach, ist der Ausdruck „Matthäus-Passion" eigentlich recht kryptisch. Versuchen wir ihn zu entziffern, ergibt sich „eine musikalische Schilderung des Todes Jesu Christi am Kreuz, mit Texten aus den Versen des Matthäus zugeschriebenen Evangeliums", aber ist dies etwa deutlicher? Wenn wir das Neue Testament betrachten, beginnt es mit vier Schriftstücken, die „Evangelien" genannt werden. Sämtliche berichten über das Leben und die Lehren Jesu, Christus (Erlöser) genannt: die Autoren sind Matthäus, Markus, Lukas und Johannes. Das erste ist das Matthäus-Evangelium.

Alle vier Evangelien enthalten im Schlußteil Berichte über Jesu Festnahme, Verurteilung, Kreuzigung und Begräbnis. Dies sind die „Passionsgeschichten", gefolgt von den „Auferstehungsgeschichten", mit denen die Evangelien enden. Passionen sind Vertonungen der Passionsgeschichte, gleichgültig welches Evangelium zugrunde liegt. Von Bach sind die auf dem Matthäus-Evangelium basierende *Matthäus-Passion* und die auf dem Johannes-Evangelium basierende *Johannes-Passion* überliefert. Es waren übrigens nicht die historischen Gestalten Matthäus und Johannes, welche die Evangelien schrieben, obwohl sie als Autoren bezeichnet werden. Die wirklichen Autoren sind keine Individuen, sondern Gruppen von Personen, welche, ein halbes Jahrhundert nach Jesu Tod beginnend, bis zum Ende des ersten Jahrhunderts an diesen Texten schrieben. Dabei kombinierten sie eine Vielfalt von Material und Legenden und schufen damit Evangelien, die unterschiedlichen Gesichtspunkten und Zwecken dienen sollten. Dadurch, daß die vier Evangelien allgemein als authentische Teile der Bibel akzeptiert wurden, erhielt der christliche Glaube Kraft und Tiefe.

Warum wurden die Passionen geschrieben?

Die Großartigkeit der *Matthäus-Passion* und der *Johannes-Passion* kann nur einen Schluß zulassen, nämlich daß Passionsmusik in Bachs Umgebung eine ganz besondere Bedeutung hatte: sie sollte die Wichtigkeit der Passion für den Glauben unterstreichen.

Alle christlichen Kirchen haben das Kreuz als Symbol, da das Christentum Jesu Tod am Kreuz besondere Bedeutung beimißt. Oder ist es vielleicht deshalb, weil es das Kreuz war, welches Jesus trug? Der christliche Glaube sagt, daß Jesus Gottes Sohn war, entsandt, um die Menschheit zu retten. Die besondere Tiefe dieser Lehre liegt aber nicht darin, daß dieser „Sohn" das Reich Gottes auf Erden baute, sondern daß er die Sünden, unter welchen die Menschheit litt, auf sich nahm und diese durch seine eigene grausame Hinrichtung erlöste. Demnach waren es wirklich die Sünden der Menschheit,

welche ans Kreuz geschlagen wurden und „starben", was den Menschen Hoffnung gab. Diese Lehre wurde durch den Glauben geboren, daß Jesus am dritten Tag nach seinem Tode auferstand, vor seinen Jüngern erschien, und schließlich in den Himmel auffuhr. Die christliche Kirche begründet sich darauf, daß der Glaube an die Passion in diesem Sinn die Erlösung des Menschen von den Sünden bedeutet, neues Leben und den Empfang von Gottes Heil.

Der Tod am Kreuz war der Gipfel in Jesu Leben und die Erfüllung seiner Berufung. Darum rufen Gottesdienste die Bedeutung jenes unfehlbaren Aktes in Erinnerung. Dies trifft besonders auf jene Gottesdienste im Kirchenjahr zu, die an Passion und Auferstehung erinnern und beeinflußte die Gestaltung und Entwicklung der Gottesdienste dieser Jahreszeit.

Das Fest der Auferstehung im Frühling, d.h. der Ostersonntag, wurde eine große Feier; die vierzig Tage vorher wurden zu einer Zeit der Stille und des Fastens. Die Woche direkt vor Ostern wurde die „Karwoche", charakterisiert von stillen Gottesdiensten zum Gedenken an das Kreuz. Höhepunkt der Woche war der „Karfreitag", Jahrestag des Todes Jesu.

In den Gottesdiensten dieser Woche werden die Passionserzählungen der Evangelien gelesen; die Tradition, diese zu vertonen, kam erst später auf, und erst in der Renaissancezeit setzte sich der Begriff „Passion" durch. Der Reformator Martin Luther legte besonders großen Wert auf den Passionsgedanken. Viele Vertonungen der Passiongeschichte entstanden im Umfeld der lutherischen Kirche mit einer bemerkenswerte Entwicklung zur dramatisierten Passion des Barockzeitalters. Inmitten dieses Stromes von Musik entstanden Bachs Werke. Obwohl nur zwei Passionen von Bach überliefert sind, übertreffen sie hinsichtlich Umfang und inhaltlicher Tiefe bei weitem die Kantaten, welche in den Gottesdiensten gewöhnlicher Sonn- und Feiertage aufgeführt wurden.

Aufführungen der Passionen Bachs

Bach selbst führte in der späteren Hälfte seines Lebens die als Leipziger Periode bekannt ist (1723-50, also ab seinem 38. Lebensjahr), regelmäßig Passionen auf. Als Musikdirektor der Thomas- und der Nikolaikirche war er für Aufführungen groß angelegter Passionen mit Chor und Orchester verantwortlich. Diese Aufführungen fanden am Karfreitag statt (also einmal jährlich), abwechselnd in beiden Kirchen. Man glaubt, daß Bach im Laufe seines Lebens etwa 25 Aufführungen organisierte, wobei er soweit wie möglich versuchte, eine reiche Vielfalt verschiedener Formen anzubieten und neben seinen eigenen häufig Vertonungen anderer Komponisten verwendete. Die von Bach komponierten Passionen waren jene von Matthäus und Johannes, sowie eine verschollene *Markus-Passion* (obwohl auch wichtiges Material darauf schließen läßt, daß Bach insgesamt fünf Passionen schrieb; heute vermutet man, Bach habe bereits während seines früheren Wirkens in Weimar, also bevor er nach Leipzig kam, eine Passionsmusik geschrieben).

Die *Johannes-Passion* wurde an Bachs erstem Karfreitag in Leipzig (1724) uraufgeführt. Diese Vertonung wurde später insgesamt noch viermal von Bach aufgeführt, einschließlich einer letzten Aufführung im Jahr 1749. Eine Eigenheit dieses Werkes ist, daß es im Laufe dieser Jahre wesentliche Änderungen erfuhr, während im Gegensatz dazu die *Matthäus-Passion* im Verlauf ihrer fünf Aufführungen bis auf wenige kleine Korrekturen gegenüber der ursprünglichen Fassung des Jahres 1727 nicht auffallend verändert wurde. Man kann dies so deuten, daß die *Johannes-Passion* ein aus Experimentierfreude entstandenes Werk war, die *Matthäus-Passion* hingegen ein geschlossenes Werk von harmonischer Reife. Von der *Matthäus-Passion* gibt es ein sauber und sorgfältig geschriebenes Autograph, welches für die Aufführung 1736 angefertigt wurde und welches diesen Eindruck stützt. Eine solche Partitur der *Johannes-Passion* existiert nicht.

Besetzung der *Matthäus-Passion*

Die *Matthäus-Passion* gehört zu den großangelegtesten Werken Bachs. Zur Aufführung werden je zwei Chor- und Orchestergruppen benötigt, deren Dialog bei der Entfaltung der Musik an wichtiger Stelle steht. Und damit nicht genug: Für die Choräle zu Beginn und Ende des ersten Teils ist außerdem ein Kinderchor notwendig (obwohl diese Sitte genau gesehen auf Mendelssohn zurückzuführen ist, welcher das Werk wieder aufleben ließ; zu Bachs Zeit wurden die Frauenstimmen ausschließlich von Knaben gesungen, wodurch ein halber Chor dieser Sänger für die Choralstimme genügte).

Der Doppelchor ist achtstimmig. Zu Bachs Zeit wurde vermutlich jede Stimme von zwei oder drei (wie bei dieser Aufnahme) Sängern übernommen, wenn es die Umstände erlaubten. Die Soloarien wurden vom jeweiligen Stimmführer gesungen, welches ein heutzutage übliches Engagement von Extra-Solisten nicht erforderlich machte. Da die Arien genaugenommen auf beide Chöre verteilt wurden, sind acht Solisten angegeben. Heute wird jedoch das Werk normalerweise mit vier Solisten aufgeführt. Auch ist es üblich, die Rollen des Evangelisten (Erzählers, Tenor) und des Jesus (Baß) mit separaten Solisten zu besetzen.

Die beiden Orchestergruppen gehen von einer Besetzung mit je zwei Flöten, zwei Oboen, Streichern und Continuo aus. Lediglich eine Oboe d'amore und eine Oboe da caccia verhindern eine vollständige Symmetrie der Orchestration. Im ersten Teil gibt es eine Ausnahme, indem für einen Satz zwei Blockflöten gefordert werden; im zweiten Teil gibt es ein Solo für Viola da gamba. Dem Charakter der Passionen entsprechend werden keine Blechblasinstrumente oder Schlagwerk eingesetzt. Das Continuo ist typisch für die Musik des Barock. Eine Kombination von Melodie- und Akkordinstrument mit tiefem Klang, der durchgehend wie eine lebendige Stimme ertönt. Cello, Violone (Kontrabaß) und Orgel oder Cembalo sind die grundlegenden Instrumente, zu denen je nach Bedarf Gambe oder Fagott hinzugefügt werden. Eine große Rolle spielt auch das Improvisationsvermögen des jeweiligen Spielers des Tasteninstrumentes.

Eine weitere Bemerkung: bei der vorliegenden Aufführung des Bach Collegium Japan werden Instrumente aus Bachs eigener Zeit verwendet (als „historische Instrumente" bekannt). Die meisten von ihnen haben einen schlichten und geschmeidigen Klang, und erreichen nur etwa die halbe Lautstärke der modernen Instrumente. Die Praxis, durch die Verwendung von historischen Instrumenten den von Bach gewollten Klang nachzubilden, wird in letzter Zeit zunehmend akzeptiert.

Die verwobene Struktur

Es wurde bereits angemerkt, daß die *Matthäus-Passion* die Passionsgeschichte des Matthäus-Evangeliums als Text verwendet. Korrekter jedoch wäre es zu sagen: „als Teil ihres Texts". Die Texte der *Matthäus-Passion* sind nämlich eine zusammengesetzte Schöpfung, wobei drei vom Charakter völlig unterschiedliche Materiale miteinander verwoben werden. Im Mittelpunkt steht natürlich der biblische Evangelientext, dessen Quelle Luthers deutsche Übersetzung des griechischen Originales ist. Musikalisch hat dieses Material eine sogenannte „rezitativische" Form, die sich dem Sprachrhythmus eng anpaßt. Der Evangelist und verschiedene andere Personen singen die Erzählung zur Begleitung des Continuos. Jesu Worte werden von den Streichern begleitet, um einen Eindruck von Göttlichkeit zu vermitteln. Jedoch spielen die Streicher nicht bei Jesu letzten Worten am Kreuz, „Eli, Eli, lama asabthani?", was veranschaulicht, wie Jesus an dieser Stelle der Erzählung das Leiden der Menschheit erlebt.

Die Erzählung des Evangelisten ist mit einer Vielfalt von Solosätzen durchsetzt. Die Worte dieser Soli (wie auch der Chöre am Anfang und Ende des Werks) sind nicht biblisch, sondern Neuschöpfungen des zu Bachs Zeit lebenden Dichters Picander. Die Übermittlung der Gefühle und Gedanken des „Ichs", des Selbst, über die Geschehnisse um Jesus ist die Aufgabe dieser poetischen

Einwürfe. Infolgedessen sind sie eine Abbildung des subjektiven Charakters jener Zeit. Laut jüngerer Forschung sind Picanders Verse anscheinend Predigtsammlungen für die Passionszeit aus Bachs persönlicher theologischer Bibliothek entnommen. Aus diesem Grund darf man vermuten, daß Bach nicht einfach Verse auswählte und vertonte, sondern auch den Aufbau der Texte beeinflußte. In vielen Fällen beginnt der poetische Teil mit einer einfachen Instrumentalbegleitung (Rezitativ), und entwickelt sich dann zu einer Arie, wo Instrument und Stimme in wunderschönen Melodien miteinander konkurrieren.

Das andere Element, welches die Erzählung unterbricht, ist der protestantische Choral, eine vertonte Hymne deutscher Dichtung. Die Choralsätze kommentieren in vierstimmiger Harmonik das Geschehen aus der kollektiven „Wir/uns-Perspektive". Die Auswahl, welcher Choral an welcher Stelle des Werkes stehen sollte, war Bachs eigene. Auf den ersten Blick mögen die Choräle vielleicht nicht besonders wichtig erscheinen, aber sicher ist, daß diese Melodien der Gemeinde in der damaligen Zeit sehr gut bekannt waren, auch jenen, die musikalisch nicht besonders bewandert waren. Die Choräle verbanden den Hörer mit dem Werk durch ein Band von unvergleichlicher Stärke. Bach versah nicht nur jeden Choral mit einer Harmonik voller Vielfalt und eigener Bedeutung, sondern verstärkte auch die Gesamtstruktur durch die wiederholte Verwendung eines bestimmten Chorals. Ein Beispiel dafür ist *O Haupt voll Blut und Wunden*, dessen Melodie fünfmal vorkommt.

Während sich die *Matthäus-Passion* in ihrem Verlauf immer zwischen diesen drei Welten bewegt gelangt sie zu einer neuen Deutung. Im Vergleich mit früheren Passionen, wo einfach die biblische Erzählung vertont wurde, gibt es hier eine Fülle von Menschlichkeit. Die Gefühle des „Ichs" entwickeln sich angesichts der Geschehnisse um Jesus und der Lektion, die „wir" aus diesen Geschehnissen lernen sollen, im Laufe des gesamten Werks weiter. Dabei unterscheidet sie sich von späterer, um die Menschheit kreisender religiöser Musik, indem sie auch biblische Texte und die feierliche Gegenwart Jesu enthält.

Was der Dialog vermittelt

Ein Element, das in dieser vielschichtigen Struktur eine Rolle spielt, ist der Dialog zwischen den beiden Chor- und Orchestergruppen. Solche tonalen Zwiegespräche waren im Barockzeitalter eine traditionelle Technik, aber in der *Matthäus-Passion* werden sie großskalig und mit tiefer Bedeutung eingesetzt. In der veröffentlichten Handschrift gibt es Notizen Picanders, denen zufolge der erste Chor „Zions Töchter" und der zweite „die Gläubigen" repräsentiert (Zion ist ein Berg bei Jerusalem, aber der Name bezieht sich auch auf die dort versammelten Gläubigen). Anhand des gesamten textlichen Inhalts scheint es auch angebracht, den ersten Chor als Ausdruck jener zu verstehen, die sich in der Nähe der Ereignisse der Geschichte befinden, während sich der zweite Chor mit der Handlung aus einer entfernteren Perspektive befaßt. Die Entstehung eines Dialogs zwischen diesen beiden Gruppen baut eine dynamische Brücke zwischen dem ersten Jahrhundert und heute.

Allerdings ist anzumerken, daß es nur sehr wenige Sätze gibt, welche diesem Dialog Leben schenken. Genauer gesagt gibt es im ersten und zweiten Teil jeweils nur drei Stellen, wo ein Dialog verwendet wird. Ferner wird der Musik an diesen Stellen ausnahmslos die größte Bedeutung beigemessen. Im ersten Teil ist der Anfangschor, welcher den Weg nach Golgatha andeutet, ein Dialogstück (zwischen jenen, die sich in der Nähe befinden, und jenen, die das Geschehen aus der Ferne verfolgen). Hier fügt ein Choral, der verkündet, daß dies die Buße der Sünden durch Jesu Liebe sei, ein drittes Element hinzu. Die Szene im Garten von Gethsemane, wo Jesus vor der kommenden Leidenszeit verzweifelt (diese Szene zeigt Jesus von einer sehr menschlichen Seite), ist die nächste, in der ein Dialog verwendet wird (Rezitativ und Arie für Tenor, Nr. 19 und 20). Im Rezitativ, das Jesu Leiden beschreibt, singt der zweite Chor einen Choral mit der grundlegenden Botschaft, daß

dieses Leiden unseren Sünden entspringt. In der folgenden Arie werden die Worte des Tenors vom Wachen dem Wiegenlied des zweiten Chores „So schlafen unsre Sünden ein" gegenübergestellt. Ebenfalls im ersten Teil wird von Jesu Gefangennahme berichtet, während die Wut darüber in einem großen, dialogähnlich komponierten Satz explodiert (Duett und Chor, Nr. 27a, b).

Eine Altarie mit Chor bildet den ersten Satz des zweiten Teils und beschreibt eine auf dem Lied des Salomo aus dem Alten Testament basierende Szene, wo eine schöne Frau ihren verschollenen Geliebten sucht, der hier für Jesus steht (Nr. 30). Der nächste dialogische Satz ist Teil der Szene bei Golgatha, wo Jesus nach seiner Verurteilung ans Kreuz geschlagen wird. Nach dem Ruf des Altes „Ach Golgatha" tritt die Schar der „Gläubigen" genau wie beim Anfangschor zu einem lebhaften Dialog auf, wo Jesus als Gestalt des Heils gesehen wird. „Jesus hat die Hand, uns zu fassen ausgespannt" (Nr. 59, 60). Auch der letzte Satz, ein großes Finale mit dem Wunsch, Jesus möge sanft ruhen, ist ein Dialog zwischen den beiden Gruppen (Nr. 67, 68).

Wenn man so die für die *Matthäus-Passion* charakteristischen Dialogsätze betrachtet, wird die Botschaft des Werkes deutlich. Vor kurzem fragte ich Masaaki Suzuki, welcher Teil der Passion ihn am stärksten beeindruckt, wobei mir natürlich bewußt war, wie unmöglich die Frage ist. Suzuki antwortete, es sei *Ach, Golgatha*. In jenem Stück, das dort einsetzt, wo die tragische, vom aufgewühlten Chor der Menge angetriebene Erzählung innehält, wechselt die Musik von einer Kreuz- zu einer B-Tonart. Während der Alt voller Verzweiflung singt, daß „die Unschuld" gekreuzigt wurde, ertönt der Baß im Hintergrund wie Kirchenglocken und kündigt sowohl die Zeit der Trauer als auch die Zeit der Erlösung an. Das Wort „Erlösung" taucht zum ersten Mal in diesem Satz auf. Von jetzt ab wendet sich die Passion der Befreiung und Erlösung zu und nimmt ein fließenderes Tempo an. Dies ist eine wahrhaft beachtliche Art, eine stimmungsmäßige Wandlung zu erzielen.

Die Botschaft der *Matthäus-Passion*

Mein Kommentar beschränkte sich bisher auf einen einzigen Aspekt: Bachs Verwendung von ihm eigenen Kunstgriffen in der *Matthäus-Passion*. Zieht man nun das gesamte Werk in Betracht: was versucht Bach zu sagen?

Ein Aspekt der Antwort auf diese Frage ist im bereits erwähnten Tenorsolo zu finden: die *Matthäus-Passion* kehrt ständig zu dem Punkt zurück, daß der wirkliche Grund für Jesu Leiden und Qualen, das Laster (oder die „Sünde") im Herzen eines jeden von uns ist. Wie tief Bach diese Botschaft verinnerlicht hatte, sieht man an der Szene des letzten Abendmahls. Jesus verkündet hier den Jüngern, die sich zum Essen versammelt haben, daß ihn einer von ihnen verraten wird. Die Jünger sind sehr aufgeregt und fragen alle: „Herr, bin ich's?". Im Evangelium stellt Judas die Frage, und obwohl er selbst als der Verräter dargestellt wird, unterbricht Bach hier den Strom der Erzählung, um den Choral „Ich bin's, ich sollte büßen" (Nr. 10) einzufügen. Dieser Choral vermittelt die Einsicht, daß die wirkliche Verantwortung nicht bei Judas allein liegt, auch nicht bei den Juden als Volk, sondern bei der ganzen Menschheit. Bach betont, daß es nicht der Verrat des Judas an sich, sondern die tiefe Sündigkeit der gesamten Menschheit war, welche Gottes Heil notwendig machte. So vermittelt die Szene eine Vorahnung der Reuearie des Judas (Nr. 42) im zweiten Teil.

Kurz gesagt ist die *Matthäus-Passion* Musik, welche die Menschheit zum „Aufwachen" und Nachdenken anregt. Sie bringt die Menschen zur Reue, gibt ihnen den Wunsch, sich vom Laster (oder von der Sünde) zur Erlösung und zum Heil zu bewegen. Es ist nicht notwendig, dies nur im christlichen Zusammenhang zu sehen. Der mentale Zustand von „Reue" muß nicht ausschließlich kirchlich verstanden werden. Er ist auch im täglichen Leben eines jeden Menschen notwendig und nützlich. Heute wird die unbedingte Autorität der Menschenrechte immer selbstverständlicher, wobei eigene innere Rechtfertigung oft mit kritischen Angriffen auf Andere

verbunden wird. Es scheint, daß man größtenteils das Gefühl dafür verloren hat, wie wichtig es ist, die eigenen Laster zu erkennen, um die Entwicklung des eigenen Lebens zu lenken. Und trotzdem, ist das Heil nicht ohne ein Erwachen auf beiden Seiten unmöglich?

Die *Matthäus-Passion* läßt die Herzen erweichen und bewegt den Geist zu Selbstspiegelung und Bewußtwerdung, wobei das Herz den Geist bewahrt. Dies kann nur die Wirkung von Bachs herrlicher Musik sein. Obwohl ich versucht bin, einen pompösen Schluß zu schreiben, ist dies ohne Übertreibung das wahre Gefühl, das mich im Laufe meiner Beschäftigung mit diesem Werk beherrscht hat.

© Tadashi Isoyama 1999

Es ist keine Übertreibung zu sagen, daß die *Matthäus-Passion* nicht nur eines von Bachs beliebtesten Werken ist, sondern bei allen Musikliebhabern an einzigartiger Stelle steht. Wenn man sie aufnehmen will, steht die Wichtigkeit der Frage, wie man dieses beispiellose Werk am besten behandeln soll, stets im Vordergrund.

Bei einer Aufführung von Bachs Passion muß man zunächst in Erwägung ziehen, wie man die drei verschiedenen, grundlegenden Ebenen des Werks am besten miteinander verbindet. Die Bibelabschnitte, die sachlich-objektiven Beschreibungen des Evangelisten, Jesus und der Menge (*Turba*), die Arien, in freien Versen vom persönlichen Glauben singend, und die kirchlichen Bekenntnisse des Glaubens in den Chorälen – diese drei Elemente geben dem Werk dreidimensionale Eigenschaften aus einer anderen Zeit und einem anderen Raum. Unter ihnen kann die Auswahl und Einreihung der Choräle als Ausdruck von Bachs eigenem, starken Willen verstanden werden. Ihre Funktion überschreitet jene von Liedern des Volkes, tragen sie doch wesentlich zur Tiefe des Werks bei.

Diese drei Elemente wurden aber nie auf drei separate Interpretengruppen aufgeteilt. Eine Untersuchung der von Bach überlieferten Originalstimmen zeigt, daß die Anlage, ungeachtet der Relation zur erwähnten Funktion des Texts, alle Instrumente in eine erste und eine zweite Gruppe teilt, von denen jede eine vielschichtige Struktur hat. Ferner hielt man sich nicht strikt an die Verteilung der Chorrollen; es ist bekannt, daß einige Interpreten nicht nur Arien und Choräle sangen, sondern auch Chorstimmen übernahmen. Bei näherem Betrachten scheint dies unschlüssig. Derselbe Interpret konnte an einer Stelle seinen Glauben bekennen, dann in Arien Jesu Liebestaten preisen, an anderer Stelle Jesus mit größter Verachtung von sich weisen und sich den Rufen der verurteilenden Juden anschließen, und schließlich Jesu Rolle übernehmen, dies nachdem er selbst verlangt hatte, daß man diesen kreuzigen sollte.

Aber genau in dieser ungewöhnlichen Struktur liegt das Charakteristische. Es war keineswegs gedacht, daß die ursprüngliche Fassung des Werks individuelle Personen haben sollte, welche in einer szenischen, dramatischen Vorführung der Geschichte Rollen wie in einer Oper spielen. Sämtliche Interpreten sind einmal die Juden, dann die (zur Treue bestrebten) Jünger oder die Töchter Zions, die ihren Glauben an Jesus bekennen.

Bei genauerer Betrachtung war dies ein häufiges Thema in der protestantischen Kunst nach Rembrandt. Es gibt beispielsweise eine Zeichnung Rembrandts mit dem Titel *Christus und die zwei Jünger auf dem Weg nach Emmaus*. Es ist die bei Lukas 24 geschilderte Szene, wo zwei Männer auf dem Weg von Jerusalem nach Emmaus von den jüngsten Gerüchten über die seltsame Auferstehung eines Mannes namens Jesus sprechen. Der auferstandene Jesus erscheint und spricht zu ihnen über Gottes Wahrheit. In der Skizze sind drei Männer gezeichnet: die beiden Männer auf den Außenseiten schauen den Mann zwischen ihnen an, dem sie vorschlagen, in ein Haus zu gehen. Wir, die wir die Geschichte aus der Heiligen Schrift kennen, wissen, daß die Gestalt in der Mitte jene des auferstandenen Jesus ist, aber da sie noch nicht ins Haus hineingegangen sind, sind sich die Männer dessen noch nicht bewußt. Aus

diesem Grund zeichnete Rembrandt keinen Heiligenschein über Jesu Kopf, und die Schatten der Männer rechts und links sind so gezeichnet, daß sie blaß erscheinen. Trotzdem ist es uns klar, wenn wir die Zeichnung betrachten, daß die Gestalt in der Mitte für Rembrandt selbst kein Anderer als der auferstandene Jesus ist. Dies war für den Künstler eine offenbare Wahrheit, aber die Personen, die er porträtierte, waren Menschen, die dies nicht verstanden. Umgekehrt bildete er in einem einzigen Werk Personen ab, die sich der Wahrheit unsicher sind, und zugleich genau diese Wahrheit bestätigen, was nicht unbedingt einen Widerspruch bedeutet. Dies ist eine der Herausforderungen der postreformatorischen protestantischen Kunst.

In der Aufführungsstruktur von Bachs Passion sind jene, die mit Jesu Jüngern fragen: „Bin ich's?, bin ich's (der ich dich verraten werde)?" die gleichen Sänger, die unmittelbar danach als Chor das Sündenbekenntnis ablegen: „Ich bin's". Uns wird die persönliche Erfahrung zuteil, die Juden zu sein, die in rascher Folge rufen „Barabbas!" und „Laß ihn kreuzigen!".

Bach und Rembrandt nahmen auf die gleiche Art die Herausforderung an, indem sie ihren Werken große Ausdruckskraft gaben. Wenn die Juden rufen „Bist du Gottes Sohn (so steig herab vom Kreuz)", hat der Text „Gottes Sohn" die Melodie des äußerst geeigneten Chorals *O Lamm Gottes unschuldig*, und wenn sie rufen „Erlöse ihn nun, denn er hat gesagt: Ich bin Gottes Sohn", hat der Text die Kraft eines bebenden Unisonos; die Musik vermittelt unverkennbar, daß die spottenden Worte der Juden in Wirklichkeit die schlichte Wahrheit sind.

Als Jesus vom Kreuz abgenommen und begraben wird, sagen wiederum die Hohenpriester zu Pilatus: „Herr, wir haben gedacht, daß dieser Verführer sprach, da er noch lebete: Ich will nach dreien Tagen wieder auferstehen. Darum befiehl, daß man das Grab verwahre bis an den dritten Tag."

Der Chor der Juden macht aus der Unsicherheit der Hohenpriester einen herrlichen Chor. Die hier verwendete Tonart Es-Dur ist aber für Bach eine Tonart, die sowohl Gottes Würde als auch Bekenntnisse des Glaubens zum Ausdruck bringt. Dieser Chor drückt somit eine Entscheidung für den Glauben aus (siehe auch Nr. 17). Als Beispiel nimmt Bach die Worte der Hohenpriester, „Ich will nach dreien Tagen wieder auferstehen", die er mit steigenden Phrasen gelungen darstellt und welche die Auferstehung verbildlichen. Dies ist ein Bekenntnis seines eigenen Glaubens, gleichzeitig eine kraftvolle Unterstützung der historischen Wahrheit der Auferstehung, da Jesus trotz der strikten Überwachung der Soldaten das Grab verließ.

Die Personen, die in der biblischen Passionserzählung vorkommen, können ebenso wie die Männer in Rembrandts Skizze Jesus nicht als Christus erkennen, und die Jünger selbst sind von der Hinrichtung am Kreuz distanziert. Aber Bach, der ihre Worte in Musik umsetzte, und wir, die wir sie singen, wissen sicherlich von der Auferstehung des Herrn. In diesem Sinn gehören wir zur selben Generation wie Bach.

In den dreieinhalb Stunden der *Matthäus-Passion* wird ein jeder von uns, mit unseren sündigen Seelen, die wie Petrus zwischen Worten der Reue und Worten des Verrats schwanken, ein Jünger Jesu, jeder ein Feind, und dann kehrt ein jeder von uns mit einem neuen Glaubensbekenntnis zu seiner schwachen, gebrochenen und zerstreuten menschlichen Gestalt zurück. Und schließlich hoffen wir, daß die Musik uns die Erlösung unserer Seelen von der Sünde und den Pfad zur reinsten Freude zeigen wird.

© Masaaki Suzuki 1999

Die Kapelle der Frauenuniversität Shoin, in welcher diese CD aufgenommen wurde, wurde im März 1981 von der Takenaka Corporation vollendet. Sie wurde mit der Absicht erbaut, daß sie Ort zahlreicher musikalischer Ereignisse werden sollte, mit der Orgel an zentraler Stelle. Man war daher besonders darauf bedacht, eine sehr gute Akustik zu erzielen. Die durchschnittliche akustische Resonanz der leeren Kapelle liegt bei etwa

3,8 Sekunden, und man bemühte sich besonders darum, daß die tieferen Register keinen allzu langen Nachklang haben sollten. Die Kapelle hat eine von Marc Garnier im französischen Barockstil gebaute Orgel.

Das **Bach Collegium Japan** (BCJ) hat seit 1995 durch seine Aufnahmen der Kirchenkantaten J.S. Bachs bei BIS einen enormen Ruhm errungen. Das BCJ wurde 1990 von Masaaki Suzuki mit dem Ziel gegründet, das japanische Publikum mit Aufführungen der großen Barockwerke auf historischen Instrumenten vertraut zu machen. Wie der Name des Ensembles andeutet, konzentrierte man sich auf die Werke Johann Sebastian Bachs und jener Komponisten deutscher protestantischer Musik, die seine Vorgänger waren und ihn beeinflußten, wie Buxtehude, Schütz, Schein und Böhm.

Das BCJ umfaßt sowohl ein Barockorchester als auch einen Chor, und zu den wichtigen Aktivitäten gehört eine jährliche Serie von vier Konzerten mit Bachkantaten und eine Reihe von Instrumentalprogrammen. Außerdem bringt das BCJ größere Werke wie Bachs *Matthäuspassion*, Händels *Messias*, Monteverdis *Vesper der Heiligen Jungfrau Maria*, und kleinere Programme für Solisten oder kleine Vokalensembles zur Aufführung.

Das BCJ hat seinen Sitz in Tokio und Kobe, spielt aber in ganz Japan, und für viele Projekte hat es die Freude, mit europäischen Künstlern, wie Max von Egmond, Nancy Argenta, Christoph Prégardien, Peter Kooij, Monika Frimmer, Michael Chance, Kai Wessel, Gerd Türk, Michael Schopper, Stephan Schreckenberger, Enrico Gatti, Marcel Ponseele, Alfredo Bernardini, Dan Laurin und das Concerto Palatino zusammen zu arbeiten.

Im Januar 1999 wurde das BCJ als Höhepunkt der Eröffnungskonzerte des Konzerthauses „Heichal Hatarbut" in Rishon Le Zion nach Israel eingeladen, wo es Kantaten, den *Messias* und die *Johannespassion* aufführte.

Masaaki Suzuki wurde 1954 in Kobe geboren. Im Alter von zwölf Jahren begann er, beim sonntäglichen Gottesdienst Orgel zu spielen. Nach Absolvieren der Nationalen Universität für Kunst und Musik in Tokio in den Fächern Komposition und Orgel setzte er seine Studien in Cembalo und Orgel am Sweelinck-Konservatorium in Amsterdam bei Prof. Ton Koopman und Prof. Piet Kee fort. Nachdem er in Amsterdam Solistendiplome für beide Instrumente bekommen hatte, erhielt er den zweiten Preis beim 1980er Cembalowettbewerb (Basso continuo) und den dritten Preis beim 1982er Orgelwettbewerb des Flandern-Festivals in Brügge. Masaaki Suzuki genießt einen außerordentlichen Ruf, nicht nur als Organist und Cembalist, sondern auch als Dirigent. Seit 1990 ist er künstlerischer Leiter des Bach Collegium Japan.

Suzuki hat durch seine Aufnahmen von Bachs Kantaten für BIS einen außerordentlichen Ruf erworben. Er nimmt für BIS Bachs gesamte Cembalomusik auf.

Seit 1983 gibt Suzuki jeden Sommer Konzerte in Frankreich, Italien, Deutschland, Holland, der Schweiz, Österreich und anderen Ländern. Im Juli 1995 und 1997 wurde er von Philip Herreweghe eingeladen, das Collegium Vocale in Gent zu dirigieren. Als Professor für Orgel und Cembalo unterrichtet er an der Universität für bildende Künste und Musik in Tokio.

Nancy Argenta, Sopran, wurde in Kanada geboren und wuchs dort auf, übersiedelte aber 1982 nach England. Seit ihrem professionellen Debüt 1983 genießt sie den Ruf einer der hervorragendsten Sopranistinnen ihrer Generation. Mit einem drei Jahrhunderte umspannenden Repertoire wurde sie nicht nur als die überragende Händel-Sopranistin unserer Zeit gelobt, sondern auch aufgrund ihrer Aufführungen von Werken der verschiedensten Komponisten wie Mahler, Mozart, Schubert und Schönberg. Sie arbeitete mit den meisten führenden Dirigenten früher Musik beiderseits des Atlantiks. Neben zahlreichen Aufnahmen gewann Nancy Argenta angesehene Preise und wurde von Kritikern nicht nur wegen ihrer Interpretationen von Barockmusik gelobt. Dies ist ihre erste Aufnahme für BIS.

Der Countertenor **Robin Blaze** studierte Musik am Magdalen College in Oxford, und erhielt ein Stipendium für das Royal College of Music, wo er mit Hilfe des Countess of Munster Trust studierte. Anschließend wurde er Mitglied des Chors der St. George's Chapel in Windsor. Derzeit studiert er bei Michael Chance und Ashley Stafford. Er gibt Solokonzerte und tritt häufig in Opern und Oratorien auf. Seine umfangreiche Konzerttätigkeit brachte ihn nach Europa, Südamerika, Australien und Japan, und er arbeitete mit hervorragenden Dirigenten auf dem Gebiet der frühen Musik.

Gerd Türk, Tenor, erhielt seine erste Gesangsausbildung bei den Limburger Domsingknaben. An der Frankfurter Musikhochschule studierte er Kirchenmusik und Chordirigieren. Nach einer Zeit als Lehrer am Institut für Kirchenmusik in Speyer widmete er sich zur Gänze dem Gesang. Nach Studien in Barockgesang und Interpretation bei René Jacobs und Richard Levitt an der Schola Cantorum Basiliensis begann er eine Karriere als gefragter Sänger, und Tourneen führten ihn durch Europa, Südostasien, die USA und Japan. Er tritt bei großen Festivals für frühe Musik in Brügge, Utrecht, Stuttgart, London, Luzern und Aix-en-Provence usw. auf. Gerd Türk singt gerne in Ensembles. Er ist Mitglied des führenden deutschen Vokalensembles Cantus Cölln, und des französischen Gilles Binchois, das durch seine Interpretationen mittelalterlicher Musik berühmt wurde. Gerd Türk unterrichtet Gesang und Oratorieninterpretation an der Hochschule für Musik in Heidelberg.

Makoto Sakurada, Tenor, absolvierte die Nationale Universität für Kunst und Musik in Tokio mit Vokalmusik als Hauptfach. An derselben Universität arbeitet er derzeit an seiner Doktorarbeit. 1992 debütierte er als Rodolfo in Puccinis *La Bohème* bei einer Aufführung der Universitätsoper. Später sang er den Romeo in Gounods *Roméo et Juliette* an der Tokyo Opera Produce; beide Gestaltungen wurden sehr positiv bewertet. Makoto Sakurada nahm an der von der Suntory Hall in Tokio unterstützten Accademia di Montegridolfo 1993 teil und studierte bei Gustav Kuhn und Renato Bruson, die ihn beide hoch schätzten und ihn einluden, bei Konzerten und Vorstellungen mitzuwirken. Er ist auch Mitglied der von Gustav Kuhn organisierten Accademia di Montegridolfo in Italien. Neben seiner Opernkarriere ist Sakurada auch als Oratoriensolist tätig, u.a. als Evangelist in Bachs *Johannespassion*, in Händels *Der Messias* und Mozarts *Requiem*. Seine bemerkenswerten Interpretationen in jüngster Zeit als Solist mit dem Bach Collegium Japan erregten besonderes Aufsehen. Makoto Sakurada studierte bei Tadahiko Hirono. Er ist Mitglied des Bach Collegium Japan und der Nikikai-Oper.

Peter Kooij, geboren 1954, begann seine musikalische Karriere im Alter von sechs Jahren als Chorknabe und sang viele Sopransoli in Konzerten und auf Platten. Seine formellen Musikstudien begann er aber als Violinist. Später erhielt er Gesangsunterricht bei Max von Egmond am Sweelinck-Konservatorium in Amsterdam, wo er 1980 das Solistendiplom erhielt. Peter Kooij tritt regelmäßig bei den wichtigsten europäischen Festspielen auf. Er sang auch in Israel, Südamerika und Japan mit Philippe Herreweghe, Ton Koopman, Gustav Leonhardt, Roger Norrington und Michel Corboz. Seit 1995 ist er Gesangsprofessor am Sweelinck-Konservatorium in Amsterdam.

Nach Hornstudien an der Nationalen Universität für Kunst und Musik in Tokio beschloß der Baß **Chiyuki Urano**, sich auf das Singen zu konzentrieren. Er erhielt mehrere wichtige Auszeichnungen bei wichtigen Wettbewerben in Japan, z.B. dem Japanischen Musikwettbewerb und dem Sogakudo-Wettbewerb für japanischen Kunstgesang. Er tritt häufig in Oper und Oratorium auf und macht auch als Liedsänger Karriere. Besonders seine Interpretationen russischer Lieder wurden hoch gelobt. Urano ist ein regelmäßiger Solist mit dem Bach Collegium Japan bei Konzerten und auf CD.

Surtout maintenant, quand l'intérêt pour Bach a été soulevé par le 250e anniversaire de sa mort, c'est une joie véritable de pouvoir entendre la *Passion selon Saint Matthieu* dans le nouvel enregistrement de Masaaki Suzuki et du Collegium Bach du Japon. Cet enregistrement, produit parallèlement avec des concerts dans plusieurs locaux avant et après le vendredi saint 1999, repose sur une préparation soignée. A la seconde écoute, je fus infiniment impressionné par la mise au point sûre des grandes idées de l'œuvre, ainsi que par la forte unité et la cohésion avec lesquelles elle avait été obtenue. Je n'ai certainement jamais entendu une exécution où le message émerge si clairement des mots, une exécution où la signification sous-jacente de l'harmonie ou l'arrangement était rendue avec autant de précision, une exécution où chœur et orchestre coopèrent si intimement, faisant continuellement appel à la force claire de la destinée religieuse dans l'œuvre. J'ai le plus grand respect pour Masaaki Suzuki et tous ses exécutants et je me réjouis que le 20e siècle, qui a vu la croissance de l'acceptation de la musique de Bach au Japon, devait se terminer avec une interprétation aussi remarquable. Le commentaire qui suit fut écrit pour la série de concerts de l'ensemble et voulait servir de guide pour la *Passion selon Saint Matthieu.*

Qu'est-ce que la *Passion selon Saint Matthieu*?

A bien y penser, même l'expression "Passion selon Saint Matthieu" est plutôt énigmatique. Simplifiée, elle indique "une représentation musicale de la mort de Jésus Christ sur la croix, sur des paroles des versets de l'évangile attribué à Matthieu"; mais est-ce beaucoup plus clair? Si nous nous référons au Nouveau Testament, il commence par les quatre livres appelés "évangiles". Chacun rappelle la vie et l'enseignement de Jésus, appelé Christ (le Sauveur); les auteurs sont Matthieu, Marc, Luc et Jean. Le premier des quatre est l'évangile selon saint Matthieu.

Tous les quatre évangiles, à leur fin, racontent l'arrestation et le procès, le crucifiement et la mise au tombeau de Jésus. Ce sont les narrations de la "passion" et elles sont suivies de celles de la "résurrection" qui terminent les évangiles. Les passions sont des arrangements musicaux dont les textes sont composés de la narration de la Passion, quel que soit l'évangile sur lequel elles sont basées. Quant à Bach, la *Passion selon Saint Matthieu* basée sur l'évangile selon saint Matthieu, et la *Passion selon Saint Jean* basée sur l'évangile selon saint Jean, survivent. Incidemment, quoique "Matthieu" et "Jean" soient considérés comme les auteurs, ce ne sont pas en fait ces figures historiques qui ont écrit les textes. Les véritables auteurs ne sont pas des individus mais des groupes de gens qui ont écrit à partir d'un demi-siècle après la mort de Jésus jusqu'à la fin du premier siècle, combinant un choix de matériaux et de légendes pour créer les évangiles englobant quatre points de vue et buts différents. Il en résulta que le fait de l'acceptation générale des quatre évangiles comme parties authentiques de la bible donna du poids et de la profondeur à la foi chrétienne.

Pourquoi les *Passions* furent-elles écrites?

La magnificence de la *Passion selon Saint Matthieu* et de la *Passion selon Saint Jean* ne peut que laisser l'impression que, dans le milieu de Bach, la passion avait une signification particulièrement grave, soit de souligner l'importance de la Passion dans la foi.

Toutes les Eglises chrétiennes ont la croix comme symbole et ce, parce que la chrétienté accorde une valeur spéciale à la mort de Jésus sur la croix. Ou peut-être parce que c'est la croix qui porta le poids de Jésus le Christ. La foi chrétienne croit que Jésus était le fils de Dieu, envoyé pour racheter l'humanité mais, ce qui est particulièrement profond dans cet enseignement n'est pas que ce "fils" a bâti le royaume de Dieu sur la terre mais qu'il prit sur lui les péchés de l'humanité, la sauvant par sa propre exécution cruelle. Selon cet enseignement, les péchés de l'humanité ont réellement été cloués sur la croix, péchés qui moururent et, grâce à cela, l'espoir fut offert aux hommes. Un tel enseignement est né

de la foi en la résurrection de Jésus le troisième jour après sa mort, en ses apparitions à ses disciples puis en son ascension au ciel. L'Eglise chrétienne insiste que la foi en la passion dans ce sens apporte le pardon des péchés, une nouvelle vie, le salut de Dieu.

La mort sur la croix fut le sommet de la vie de Jésus et l'accomplissement de sa mission. C'est pourquoi les services rappellent immanquablement la signification de cet acte. Ceci s'applique surtout aux services annuels commémorant la Passion et la Résurrection. Une telle idée eut naturellement un impact sur la formation et le développement des services divins. La fête de la Résurrection au printemps, ou jour de Pâques, se développa en une célébration majeure; les quarante jours y menant devinrent un temps de calme et fut appelé carême. La semaine précédant immédiatement Pâques s'appelle semaine de la Passion ou semaine sainte et est caractérisée par des services réfléchis et l'anniversaire même de la mort, le vendredi saint, devint le sommet de la semaine.

Au cours des services de cette semaine, on lit les récits de la passion des évangiles; la tendance à les mettre en musique pour être chantés émergea plus tard et c'est dans la Renaissance qu'on voit l'établissement de l'expression "Passion". Le réformateur religieux Martin Luther surtout accordait de la valeur à la Passion: plusieurs arrangements de la Passion furent composés dans l'Eglise luthérienne et un développement particulièrement remarquable fut la Passion dramatisée de l'ère baroque. Les œuvres de Bach naquirent au milieu de ce courant de musique. Quoiqu'il n'y ait que deux passions existantes de Bach, la magnitude de leur envergure et la profondeur de leur contenu dépassent de loin celles des cantates exécutées les dimanches ordinaires et aux services des jours de fête.

Exécution des *Passions* de Bach

Bach exécuta des passions régulièrement dans la deuxième moitié de sa vie, connue sous le nom de période de Leipzig (1723-50; Bach était âgé de 38-65 ans). Aux églises St-Thomas et St-Nicolas, les deux églises principales où Bach était directeur de la musique, il était responsable de la présentation de grandes passions avec orchestre et chœur. Ces exécutions avaient lieu le vendredi saint (c'est-à-dire une fois l'an) en alternance entre les deux églises. On pense que Bach a probablement dû, au cours de sa vie, en coordonner 25 exécutions et, aussi souvent que possible, il essaya de présenter une riche variété de formes; en plus des siens, il utilisa souvent des arrangements d'autres compositeurs. Les Passions composées par Bach furent celles selon saint Matthieu et saint Jean, mais aussi selon saint Marc qui est perdue (quoiqu'il y ait du matériel important suggérant que Bach a écrit un total de cinq Passions; on soutient aujourd'hui une hypothèse à l'effet que Bach ait écrit un arrangement de Passion avant de venir à Leipzig, quand il était organiste à Weimar).

La *Passion selon Saint Jean* fut d'abord exécutée pour la première fois le premier vendredi saint que Bach passa à Leipzig (1724). Cet arrangement fut ensuite présenté un total de quatre autres fois dont la dernière en 1749. Cette œuvre fut grandement modifiée au cours de ces années. Par contraste, au cours des cinq fois qu'elle fut exécutée, la *Passion selon Saint Matthieu* ne fut jamais beaucoup altérée de la forme originale qui sortit en 1727, n'enregistrant que quelques petits changements. Cela pourrait porter à croire que la *Passion selon Saint Jean* était une œuvre expérimentale enthousiaste tandis que la *Passion selon Saint Matthieu* était une œuvre mûre, harmonieusement achevée. Il existe un ravissant autographe méticuleusement écrit pour l'exécution de la *Passion selon Saint Matthieu* en 1736, qui supporte cette théorie. A la fin, une telle partition ne fut pas achevée pour la *Passion selon Saint Jean*.

Les exécutants de la *Passion selon Saint Matthieu*

La *Passion selon Saint Matthieu* est l'une des plus grandes œuvres de Bach qui requiert deux groupes de chœur et d'orchestre; le dialogue entre eux occupe une position importante dans le développement de la musique. De plus, pour chanter les chorals des chœurs qui

commencent et terminent la première partie, un chœur d'enfants est exigé (quoique pour être précis, c'est une coutume introduite par Mendelssohn qui ressuscita l'œuvre; du temps de Bach, les parties pour femmes étaient toutes chantées par de jeunes garçons, de sorte qu'un demi-chœur de ces chanteurs aurait suffi pour la ligne du choral).

Le double chœur est en huit parties. Chaque partie était probablement chantée par deux chanteurs du temps de Bach ou, si les circonstances le permettaient (comme sur cet enregistrement), par trois. Les arias solos étaient chantées par le premier chanteur de chaque partie; on n'avait pas recours à des chanteurs spéciaux comme on le fait aujourd'hui. Comme les arias étaient divisées parmi les groupes, strictement parlant, huit solistes étaient indiqués mais il est courant maintenant d'exécuter l'œuvre avec quatre seulement. On a normalement des solistes spéciaux pour les rôles de l'Evangéliste (l'auteur de l'évangile ou narrateur, ténor) et Jésus (basse).

Les deux groupes de l'orchestre sont bâtis sur une composition de deux flûtes, deux hautbois, cordes et continuo. Seule l'inclusion d'un hautbois d'amour et d'un hautbois da caccia brise la symétrie de l'orchestration. La première partie renferme une exception: deux flûtes à bec sont requises pour un mouvement tandis que la seconde donne un solo à la viole de gambe. A cause de leur nature, les *Passions* sont dépourvues de cuivres et de percussion. Le continuo est particulier à la musique baroque, étant une combinaison d'instruments mélodiques et à clavier, à la sonorité grave qui joue tout au long comme une voix vivante. Le violoncelle, violone (contrebasse) et orgue ou clavecin en sont les instruments fondamentaux; la gambe ou le basson sont ajoutés au besoin. Parmi ces instruments, la contribution d'improvisation du clavier joue un rôle important.

Autre remarque: sur cet enregistrement, le Collegium Bach du Japon utilise des instruments du temps de Bach (appelés instruments d'époque). La plupart ont un son simple et souple et produisent environ la moitié seulement du volume des instruments modernes. L'usage de reproduire la sonorité demandée par Bach au moyen d'instruments d'époque est devenu récemment accepté.

La structure entrelacée

Tandis que j'ai dit plus haut que la *Passion selon Saint Matthieu* tire son texte de l'histoire de la Passion selon l'évangile de saint Matthieu, il serait plus juste de dire "une partie de son texte". C'est parce que les textes de la *Passion selon Saint Matthieu* sont une création complexe, mêlant du matériel de trois personnages complètement différents. Au centre, évidemment, se trouve le texte biblique de l'évangile. Leur source est la traduction allemande de Luther du testament grec. Musicalement, ce matériel est dans une forme dite de "récitatif" qui suit de près le rythme naturel de l'élocution; l'Evangéliste et les différents autres personnages chantent l'histoire sur accompagnement du continuo. Les paroles de Jésus sont accompagnées par les cordes pour former une image divine. Mais les cordes ne jouent pas pour les dernières paroles de Jésus sur la croix, "Eli, Eli, lama...", illustrant que Jésus endosse la souffrance humaine à ce point dans la narration.

L'histoire de l'Evangéliste, au cours de la narration, est parsemée d'une variété de mouvements solos. Les paroles de ces solos (ainsi que les chœurs d'ouverture et de fin) ne sont pas bibliques mais des œuvres nouvellement produites par un des contemporains de Bach, un poète appelé Picander. Le rôle de ces interjections poétiques est de communiquer les sentiments et réflexions du "je", le moi-même, sur les événements autour de Jésus. Il s'ensuit qu'elles illustrent le caractère subjectif de l'époque. Selon de récentes recherches, il semble clair que le texte de Picander provient de recueils de sermons de la Passion faisant partie de la bibliothèque théologique personnelle de Bach. A partir de ce point, il semble probable que Bach n'ait pas simplement choisi un texte et l'ait mis en musique mais qu'il ait plutôt eu de l'influence sur la construction des textes. La portion poétique dans plusieurs cas commence par un simple accompagnement instrumental (récitatif) et se développe

ensuite en une aria où instrument et voix se complètent en une ravissante mélodie.

L'autre élément qui interrompt la narration est le choral protestant qui est une hymne sur de la poésie allemande. Ces chorals sont en simple harmonie à quatre voix et commentent les événements de la perspective collective du "nous". Le choix des chorals et leur emplacement dans l'œuvre est la décision propre de Bach. A première vue, les chorals pourraient ne pas sembler très importants mais il est certain que, pour le public à l'église en ce temps-là, même ceux qui n'étaient pas particulièrement connaisseurs de musique, ces mélodies étaient très connues et familières. Les chorales reliaient l'auditeur à l'œuvre par des liens d'une force incomparable. Bach ne fit pas que donner à chaque choral une harmonisation riche en variété et signification, encore renforça-t-il la structure générale par l'emploi répété d'un choral donné. Un exemple de cela est *O Haupt voll Blut und Wunden* dont la mélodie apparaît cinq fois.

Se mouvant toujours entre ces trois mondes, la *Passion selon Saint Matthieu* a de nouvelles significations au cours de son déroulement. Comparée à des Passions antérieures de simples arrangements de la narration biblique, celle-ci abonde d'humanité quand les sentiments du "moi" sur les événements entourant Jésus et les leçons que "nous" devrions retirer de ces événements, le tout mis en musique, sont développés dans les contexte de l'œuvre en entier. Et elle diffère pourtant de la musique religieuse ultérieure centrée sur l'humanité car elle contient aussi des textes bibliques et la présence solennelle de Jésus.

Le message du dialogue

Un élément composant de cette structure à plusieurs couches est le dialogue entre les deux groupes chorals/orchestraux. Une telle négociation tonale était une technique traditionnelle de l'ère baroque mais, dans la *Passion selon Saint Matthieu*, elle est employée sur une grande échelle avec une signification profonde. Le document publié a des notes de Picander selon lesquelles le premier chœur représente "les filles de Sion" et le second chœur, "le peuple fidèle" (Sion est une colline près de Jérusalem mais le nom se réfère aussi aux fidèles qui s'y rassemblèrent). Considérant le contenu du texte en entier, il est aussi raisonnable de concevoir le premier chœur comme l'expression de ceux qui sont proches des événements de l'histoire tandis que le second chœur est touché par l'action mais d'une perspective plus éloignée. L'établissement d'un dialogue entre ces deux groupes forme un pont dynamique entre le premier siècle et aujourd'hui.

Une prudence cependant est que la musique qui donne vie à ce dialogue est très restreinte: il n'y a que trois places dans les première et seconde parties chacune avec emploi de dialogue. De plus, la musique y est, sans exception, la plus importante. Dans la première partie, le chœur d'ouverture qui annonce le chemin du Golgotha, la place d'exécution, est un dialogue (entre ceux qui sont près de l'action et ceux qui sympatisent avec l'action de loin). Ici, un chorale reflétant qu'il s'agit de l'expiation des péchés grâce à l'amour de Jésus, introduit un troisième élément. La scène dans le jardin de Gethsémani, où Jésus est troublé par sa passion prochaine (cette scène montre Jésus dans une forme très humaine), est la suivante utilisant le dialogue. C'est un récitatif de ténor suivi d'une aria (nos 19, 20). Dans le récitatif relatant la souffrance de Jésus, le second chœur chante un choral dont le message fondamental est que la souffrance naît de nos péchés; l'aria s'appareille à l'appel du ténor "Je veux veiller avec mon Jésus" sur la berceuse "le sommeil du péché" du second chœur. Encore dans la première partie, à la narration de l'arrestation de Jésus, la colère suscitée explose en un grand mouvement (duo et chœur, no 27a, b) composé en forme de dialogue.

Le mouvement d'ouverture de la seconde partie est une scène basée sur la chanson de Salomon (Ancien Testament) où une ravissante femme cherche son bien-aimé disparu qui représente Jésus (no 30); c'est une aria d'alto avec chœur. La pièce suivante utilisant le dialogue apparaît dans la scène au Golgotha où, le procès étant

terminé, Jésus est cloué à la croix. Après le cri de l'alto *Ach Golgatha*, le groupe de "fidèles" entre, juste comme dans le chœur d'ouverture, pour un dialogue animé d'aria où la forme de Jésus est considérée comme la forme du salut, "les bras étendus comme pour nous embrasser" (nos 59-60). Le mouvement final aussi, le grand finale souhaitant à Jésus un repos paisible, est un dialogue alternant entre les deux groupes (nos 67, 68).

En examinant ainsi les mouvements de dialogue caractéristiques de la *Passion selon Saint Matthieu*, le message de l'œuvre monte naturellement à la surface. J'ai récemment demandé à Masaaki Suzuki quelle était sa partie préférée de la *Passion selon Saint Matthieu*, sachant très bien que c'était une question impossible. Suzuki répondit que c'était *Ach Golgatha*. J'en étais venu moi aussi à comprendre plus profondément l'importance de cette pièce, nous étions donc d'accord sur ce point. Dans cette pièce, qui arrive au moment où la narration tragique, poussée par le chœur violent de la foule, fait une pause, le début de la musique passe d'une tonalité en dièses à une en bémols. Comme l'alto chante d'un air affolé que l'innocent "fils de Dieu" a été crucifié, à l'arrière-plan la basse résonne comme des cloches d'église, annonçant l'arrivée du temps de deuil et la venue du salut. Et le mot "salut" apparaît pour la première fois dans ce mouvement. Après cela, la Passion se tourne vers la libération et le salut et le débit s'accélère.

Le message de la *Passion selon Saint Matthieu*

Mon commentaire jusqu'à maintenant a été restreint au seul aspect de l'emploi de Bach de moyens originaux dans la *Passion selon Saint Matthieu*. Au-delà de ces moyens originaux et vu l'œuvre en entier, qu'est-ce que Bach essaie de dire?

Un aspect de la réponse à cette question repose dans le solo de ténor mentionné ci-haut; que la cause ultime de la livraison de Jésus à une telle souffrance et une telle misère est le vice (ou "péché") dans le cœur de chacun de nous est le point que la *Passion selon Saint Matthieu* répète sans cesse. On peut voir dans la scène de la dernière Cène combien ce message était inscrit profondément dans le cœur de Bach. Jésus dit à ses disciples, qui se sont assemblés pour un repos, que l'un d'eux le trahira. Très inquiets, les disciples se mettent tous à demander "Seigneur, est-ce moi?" Après cela, dans l'évangile, Judas pose la question et, quoiqu'il soit clair qu'il est lui-même le traitre, Bach interrompt la narration pour insérer le choral *Ich bins, ich sollte büßen* (no 10) qui porte le message que la vraie responsabilité n'est pas celle de Judas seul, ni celle des juifs comme peuple, mais celle de toute l'humanité. Bach souligne que ce n'est pas seulement l'incident de la trahison de Judas mais la condition profondément pécheresse de l'humanité elle-même qui rendit nécessaire le salut de Dieu. De cette façon, la scène annonce l'aria de repentir de Judas (no 42) dans la deuxième partie.

Bref, la *Passion selon Saint Matthieu* est de la musique qui fait appel à la réflexion et au réveil de l'humanité. Elle presse le peuple au repentir, essayant de le détacher du vice (ou péché) pour la libération et le salut. Il n'est pas nécessaire de prendre cela dans le contexte chrétien seulement. L'état mental de "repentir" n'est pas restreint à la signification que l'Eglise lui accorde; il est aussi nécessaire et pratique à l'homme à un niveau quotidien. Aujourd'hui, il devient naturel d'insister sur le privilège de l'autorité des droits humains, alliant une auto-justification intérieure à des attaques critiques des autres. Le sens de l'importance de voir son propre vice intérieur et d'y réfléchir pour guider sa vie semble en majeure partie avoir été perdu. Et pourtant, le salut n'est-il pas impossible sans un réveil des deux côtés?

La *Passion selon Saint Matthieu* nettoie le cœur de son entêtement et pousse l'esprit à une auto-réflexion et à l'exercice de la conscience, ce que le cœur retient. Ce ne peut qu'être l'effet de la merveilleuse musique de Bach. Tandis qu'il est tentant d'écrire une conclusion ostentatoire, ceci est, sans exagération, le sentiment véritable qui m'envahit au cours de mon engagement continu pour cette œuvre.

© Tadashi Isoyama 1999

Il n'est pas exagéré de dire que la *Passion selon Saint Matthieu* n'est pas seulement l'une des œuvres les mieux aimées de Bach, encore occupe-t-elle une position suprême chez les mélomanes. Quand il est question d'enregistrement, la magnitude de la question concernant le meilleur traitement possible de cette œuvre sans précédent est toujours écrasante.

Premièrement, en exécutant la *Passion* de Bach, il faut d'abord considérer comment concilier au mieux les trois différentes couches fondamentales de l'œuvre. Les passages de la bible qui donnent des descriptions factuelles et objectives de l'Evangéliste, de Jésus et de la foule (*turba*), les arias sur des textes libres qui traitent de la foi individuelle, et les professions de foi de l'Eglise trouvées dans les chorals – ces trois éléments donnent des qualités tridimentionnelles à cette œuvre d'un temps et d'un espace différents. Parmi elles, le choix et l'emplacement des chorals peut sembler refléter la volonté propre de Bach; elles sont plus que juste des chansons du peuple, apportant une contribution majeure à la profondeur de l'œuvre.

Mais ces trois couches n'ont jamais été divisées en trois groupes séparés d'interprètes. L'examen des parties originales de Bach révèle que, indifféremment à la relation à la fonction du texte mentionnée ci-haut, la conception révèle une division des instruments en un premier et second groupe, chacun avec sa structure étagée. De plus, l'allocation des rôles des chœurs, et même les rôles de l'Evangéliste et de Jésus, n'a pas été strictement respectée; on sait que des exécutants ont chanté des parties de chœurs ainsi que des arias. A bien y penser, c'est vraiment assez comique. Le même interprète ferait parfois une profession de foi, chanterait parfois une aria faisant les louanges de l'amour de Jésus, pour ensuite complètement rejeter Jésus et se joindre aux cris des juifs qui le condamnent, puis prendre le rôle de Jésus après avoir demandé eux-mêmes qu'ils "le crucifient".

La vérité est que l'essence repose dans cette structure inhabituelle. La forme originale de l'œuvre n'était aucunement destinée à ce que les personnages tiennent des rôles dans une présentation dramatique sur scène de l'histoire comme dans un opéra; tous les exécutants sont parfois les juifs, parfois les disciples fidèles (dans l'avenir) et parfois les filles de Sion confessant leur foi en Jésus.

En y pensant bien, c'était un thème commun dans l'art protestant après Rembrandt. Il existe par exemple un dessin de Rembrandt dont le sujet est "le Christ et les deux disciples sur le chemin d'Emmaüs". Il s'agit de la scène du passage biblique (Luc 24) où, en chemin de Jérusalem à Emmaüs, deux hommes s'entretiennent des récentes rumeurs de l'étrange résurrection d'un homme appelé Jésus; Jésus ressuscité leur apparaît et parle de la vérité de Dieu. Dans le croquis, trois hommes sont dessinés; les deux hommes se tenant de part et d'autre d'un homme le regardent et lui suggèrent d'entrer dans la maison. Nous qui connaissons l'histoire des écritures sommes certains que la figure au centre est celle de Jésus ressuscité mais, comme la scène se passe avant l'entrée dans la maison, les deux hommes en sont encore inconscients. C'est pourquoi Rembrandt n'a pas dessiné de halo au-dessus de la tête de Jésus et les ombres des hommes à sa droite et à sa gauche sont pâles. Il est cependant clair pour nous qui voyons le dessin que, pour Rembrandt lui-même, la figure centrale est nulle autre que le Seigneur Jésus ressuscité. C'était une vérité évidente pour l'artiste mais les personnages qu'il a peints étaient des hommes qui ne le comprenaient pas. Inversement, dans une œuvre unique, il a peint des personnages doutant de la vérité et en même temps il affirmait cette vérité; voilà certainement une possibilité qui n'est pas étonnante. C'est un des défis de l'art protestant d'après la réformation. Dans la structure de la *Passion* de Bach, ceux qui demandent, avec les disciples de Jésus, "Est-ce moi? Est-ce moi (qui vais te trahir)?" sont les même chanteurs qui immédiatement après confessent leurs péchés dans le chœur *Est-ce moi*; nous faisons l'expérience personnelle d'être les juifs qui tour à tour crient "Barabbas!" et "Crucifie-le!"

Bach fit face au même défi que Rembrandt dans la

grande force qu'ils donnèrent à leurs créations. Quand les juifs crient "Si tu es le fils de Dieu (descends de la croix)", le texte de "le fils de Dieu" reçoit la mélodie du choral extrêmement approprié *O Lamm Gottes unschuldig* (*Ah, Agneau de Dieu sans faute*) et, quand ils crient "Qu'il le délivre maintenant. Car il a dit 'Je suis le fils de Dieu'", le texte a la force d'un unisson frémissant: la musique annonce immanquablement que les mots avec lesquels les juifs se moquent de lui sont en fait la pure et simple vérité.

Et encore, quand Jésus est descendu de la croix et enseveli, les chefs des prêtres déclarent à Pilate: "Nous nous souvenons que cet homme a dit, de son vivant, 'Après trois jours je vais ressusciter'. Ordonne donc de faire garder le sépulcre jusqu'au troisième jour."

Le chœur des juifs moule l'inquiétude des chefs des prêtres en un chœur splendide. Pourtant, la tonalité de mi majeur utilisée ici est pour Bach une tonalité qui exprime la dignité de Dieu et la profession de foi; ce chœur exprime ainsi une décision de foi (voir aussi le no 17). Par exemple, Bach prend les paroles des chefs des prêtres "Après trois jours je ressusciterai" et les exprime merveilleusement avec des phrases ascendantes illustrant la résurrection. C'est une profession de sa propre foi et, en même temps, un support solide de la vérité historique de la résurrection car, malgré la garde stricte des soldats, Jésus sortit du tombeau.

Les personnages qui apparaissent dans la narration biblique de la Passion, comme les hommes dans le croquis de Rembrandt, ne peuvent pas reconnaître que Jésus est le Christ et les disciples eux-même sont détachés de l'exécution sur la croix. Mais Bach, qui mit leurs paroles en musique, et nous qui les chantons, connaissons sûrement la résurrection du Seigneur. Dans ce sens, nous appartenons à la même génération que Bach.

Dans les trois heures et demi de cette *Passion selon Saint Matthieu*, chacun de nous avec son âme pécheresse balance entre les mots de remords et les mots de trahison, devient un disciple de Jésus, devient un ennemi, puis retourne aux faibles formes humaines brisées et dispersées avec une nouvelle profession de foi. Et après cela, nous espérons que la musique nous montrera la délivrance de nos âmes du péché et le chemin de la joie la plus pure.

© Masaaki Suzuki 1999

Ce disque compact fut enregistré à la **Chapelle de l'Université Féminine Shoin** qui fut terminée en mars 1981 par la société Takenaka. Elle fut bâtie dans le but de devenir le lieu où se tiendraient de nombreux événements musicaux, en particulier des concerts d'orgue; c'est ainsi qu'on accorda une attention spéciale à la mise au point d'une acoustique exceptionnelle. La résonance acoustique moyenne de la chapelle vide est d'environ 3,8 secondes et on a pris bien soin de s'assurer que le registre grave ne résonne pas trop longtemps. La chapelle renferme un orgue de style baroque français bâti par Marc Garnier.

Le Collegium Bach du Japon (CBJ) a acquis une énorme réputation mondiale pour ses enregistrements des cantates sacrées de Johann Sebastian Bach sur BIS depuis 1995. Le CBJ fut fondé en 1990 par Masaaki Suzuki (qui en reste le directeur musical), dans le but de familiariser le public japonais avec des exécutions sur des instruments d'époque des grandes œuvres du baroque. Comme le nom de l'ensemble l'indique, il vise principalement les œuvres de Johann Sebastian Bach et des compositeurs de musique protestante allemande qui l'ont influencé dont Buxtehude, Schütz, Schein et Boehm.

Le Collegium Bach du Japon compte un orchestre et un chœur baroques et ses activités principales incluent une série annuelle de quatre concerts des cantates de Bach et des programmes instrumentaux. De plus, le CBJ présente des œuvres majeures telles que la *Passion selon saint Mathieu* de Bach, les *Vêpres de la Bienheureuse Vierge Marie* de Monteverdi et des programmes mineurs pour solistes ou petits ensembles vocaux

Le CBJ a sa base à Tokyo et Kobe mais il joue partout au Japon. Il a été heureux d'accueillir d'éminents artistes européens pour plusieurs de ses projets. En janvier 1999, le CBJ a été invité en Israël comme le clou de la série d'ouverture de la salle de concert "Heichal Hatarbut" à Rishon Le Zion et il a donné des cantates, le *Messie* de Hændel et la *Passion selon saint Jean* de Bach.

L'organiste, claveciniste et chef d'orchestre **Masaaki Suzuki** est né en 1954 à Kobe au Japon. A l'âge de 12 ans, il commença à jouer de l'orgue pour les services dominicaux. Après son diplôme en composition et orgue à l'Université des Beaux-Arts et Musique de Tokyo, il continua à étudier le clavecin et l'orgue au conservatoire Sweelinck à Amsterdam avec Ton Koopman et Piet Kee. Ayant reçu ses diplômes de soliste dans ses deux instruments à Amsterdam, il gagna le second prix du concours de clavecin (Basso continuo) en 1980 et le troisième prix du concours d'orgue au festival des Flandres à Bruges en Belgique en 1982. De 1981 à 83, il enseigna le clavecin à la Staatliche Hochschule für Musik à Duisburg en Allemagne. Depuis son retour au Japon, il a donné de nombreux concerts comme organiste et claveciniste partout dans le pays et il a organisé une série réputée de concerts à la chapelle de l'Université pour femmes Shoin à Kobe qui est dotée d'un orgue classique français bâti par Marc Garnier.

Entretemps, Masaaki Suzuki a acquis une réputation exceptionnelle non seulement comme organiste et claveciniste soliste mais encore comme chef d'orchestre. Suzuki est depuis 1990 directeur musical du Collegium Bach du Japon; comme tel, il travaille régulièrement avec d'éminents solistes et ensembles européens. Suzuki s'est mérité une réputation enviable pour ses interprétations des cantates de Bach sur étiquette BIS. De plus, il enregistre l'intégrale de la musique pour clavecin de Bach pour BIS.

Depuis 1983, Suzuki a donné des concerts d'orgue en France, Italie, Allemagne, Hollande, Suisse, Autriche et autres pays chaque été. En juillet 1995 et 1997, Suzuki fut invité par Philippe Herreweghe à diriger le Collegium Vocale à Gand. Il enseigne l'orgue et le clavecin à l'Université des Beaux-Arts et Musique de Tokyo.

Nancy Argenta est née et a grandi au Canada mais elle a émigré en Angleterre en 1982. Depuis ses débuts professionnels en 1983, elle s'est bâti une solide réputation comme l'une des meilleures sopranos de sa génération. Avec un répertoire couvrant trois siècles, elle a été saluée comme le suprême soprano de Haendel de notre temps mais aussi comme interprète d'œuvres de compositeurs aussi divers que Mahler, Mozart, Schubert et Schoenberg. Elle a travaillé avec la plupart des chefs les plus distingués de musique ancienne des deux côtés de l'Atlantique. Elle a fait de nombreux enregistrements, gagné des prix et les salutations des critiques non seulement pour ses interpétations d'œuvres baroques mais aussi pour un disque des lieder de Schubert. C'est son premier disque BIS.

Robin Blaze, haute-contre, étudia la musique au Magdalen College à Oxford et il gagna une bourse pour le Royal College of Music où il étudia grâce à l'aide de la fondation de la comtesse de Munster. Il entra ensuite au chœur de l'église St-Georges à Windsor. Il étudie maintenant avec Michael Chance et Ashley Stafford. Il poursuit une carrière de récitaliste et il a chanté beaucoup d'opéras et d'oratorios; son horaire chargé l'a conduit en Europe, Amérique du Sud, Australie et au Japon pour travailler avec de distingués chefs d'orchestres experts en musique ancienne.

Gerd Türk, ténor, reçut sa première éducation vocale au "Limburger Domsingknaben" (Chœur des petits chanteurs de la cathédrale de Limbourg). Au conservatoire de Francfort, il étudia la musique sacrée et la direction chorale. Après avoir enseigné à l'Institut Speyer de musique sacrée, il se consacra entièrement au chant. Des études du chant baroque et d'interprétation avec René

Jacobs et Richard Levitt à la Schola Cantorum Basiliensis débouchèrent sur une carrière de chanteur demandé faisant des tournées en Europe, en Asie du Sud-Est, aux Etats-Unis et au Japon. Il a participé à des festivals importants de musique ancienne à Bruges, Utrecht, Stuttgart, Londres, Lucerne et Aix-en-Provence entre autres. Gerd Türk a une grande préférence pour le chant d'ensemble. Il est membre de "Cantus Cölln", l'ensemble vocal majeur d'Allemagne, et de "Gilles Binchois" (France), renommé pour ses interprétations de musique médiévale. Gerd Türk enseigne aussi le chant et l'interprétation d'oratorio au conservatoire de Heidelberg.

Makoto Sakurada, ténor, obtint sa maîtrise à l'Université Nationale de Tokyo des Beaux-Arts et de Musique en se spécialisant en musique vocale. Il y prépare maintenant un doctorat. En 1992, il fit ses débuts dans le rôle de Rodolfo dans *La Bohème* de Puccini dans une production de l'Opéra de l'Université; il chanta ensuite le rôle de Roméo dans *Roméo et Juliette* de Gounod dans une production de l'Opéra de Tokyo. Ces apparitions furent très bien reçues. Makoto Sakurada se rendit à l'Accademia di Montegridolfo grâce à l'aide du Suntory Hall à Tokyo en 1993 et il étudia avec Gustav Kuhn et Renato Bruson qui l'estimaient hautement et qui l'invitèrent à participer à leurs récitals et concerts. Il est aussi membre de l'Accademia di Montegridolfo en Italie organisée par Gustav Kuhn. En plus de sa carrière d'opéra, Sakurada se produit comme soliste dans des oratorios. Son répertoire comprend l'évangéliste dans la *Passion selon saint Jean*, le *Messie* de Haendel, le *Requiem* de Mozart. Il s'attira une attention spéciale grâce à ses dernières exécutions remarquables comme soliste avec le Collegium Bach du Japon. Makoto Sakurada a étudié avec Tadahiko Hirono. Il fait partie du Collegium Bach du Japon et de l'Opéra Nikikai.

Né en 1954, **Peter Kooij**, basse, entreprit sa carrière musicale à six ans comme membre d'un chœur d'enfants et il chanta plusieurs soli de soprano lors de concerts et d'enregistrements. Il commença pourtant ses études musicales proprement dites comme violoniste. Puis il prit des cours de chant de Max van Egmond au conservatoire Sweelinck à Amsterdam et il obtint son diplôme de soliste en 1980. Peter Kooij participe régulièrement aux festivals les plus importants d'Europe. Il a aussi chanté en Israël, Amérique du Sud et au Japon avec Philippe Herreweghe, Ton Koopman, Gustav Leonhardt, Roger Norrington et Michel Corboz. Peter Kooij enseigne le chant au conservatoire Sweelinck d'Amsterdam depuis 1995.

Après avoir étudié le cor à l'Université National des Beaux-Arts et de Musique de Tokyo, **Chiyuki Urano**, basse, décida de se concentrer sur le chant. Il a reçu plusieurs prix lors d'importantes compétitions au Japon dont le Concours de Musique du Japon et le Concours Sogakudo de chanson artistique japonaise. Il a souvent fait de l'opéra et de l'oratorio et il fait aussi carrière de récitaliste. Ses interprétations de chansons artistiques russes en particulier ont été chaudement saluées. Urano est l'un des plus récents solistes réguliers du Collegium Bach du Japon en concert et sur CD.

Bach Collegium Japan / Masaaki Suzuki

DDD

Recording Data

Recorded in March 1999 at the Kobe Shoin Women's University, Japan
Recording producer: Hans Kipfer
Sound engineer: Marion Schwebel
Digital editing: Annette Rauhaus
Neumann microphones; Studer 961 mixer; Yamaha O2R mixer; Studer Mic AD 19 pre-amplifier/A-D converter; Jünger Audio co4 A-D converter; Genex GX 8000 MOD recorder; STAX headphones

Booklet and Graphic Design

Cover texts: © Tadashi Isoyama 1999 and © Masaaki Suzuki 1999
Translations: Kelly Baxter (English); Julius Wender (German); Arlette Lemieux-Chené (French)
Photographs of the musicians: © Koichi Miura and Bach Collegium Japan
Typesetting, lay-out: Andrew Barnett, Compact Design Ltd, Saltdean, Brighton, England
Colour origination: Studio 90 Ltd, Leeds, England

BIS CDs can be ordered from our distributors worldwide.
If we have no representation in your country, please contact:
BIS Records AB, Stationsvägen 20, SE-184 50 Åkersberga, Sweden
Tel.: +46 8 544 102 30 Fax: +46 8 544 102 40
info@bis.se www.bis.se

BIS-CD-1000/02

© & ℗ 1999, BIS Records AB, Åkersberga.

Bach Collegium Japan

Director: Masaaki Suzuki

Soloists:
Gerd Türk, tenor (Evangelist)
Peter Kooij, bass (Jesus)
Nancy Argenta, soprano
Robin Blaze, counter-tenor
Makoto Sakurada, tenor, Testis II
Chiyuki Urano, bass, Judas, Petrus, Pilatus, Pontifex
Midori Suzuki, soprano (Ancilla I, Uxor Pilati)
Yoshie Hida, soprano (Ancilla II)
Kirsten Sollek-Avella, alto (Testis I)
Jun Hagiwara, bass (Pontifex I)
Tetsuya Odagawa, bass (Pontifex II)

Chorus I:

Soprano:	Tamiko Hoshi; Sachiko Muratani; Midori Suzuki; Naoko Yamamura
Alto:	Yuko Anazawa; Tomoko Koike; Masako Yui
Tenor:	Tadashi Miroku; Yosuke Taniguchi; Yasuo Uzuka
Bass:	Jun Hagiwara; Takashi Hara; Yoshiya Hida
Flauto traverso:	I: Liliko Maeda II: Kiyomi Suga
Oboe:	I: Alfredo Bernardini II: Masamitsu San'nomiya
Flauto dolce:	I: Koji Ezaki II: Marion Treupel-Frank
Violin I:	Ryo Terakado (leader); Luna Oda; Yuko Takeshima
Violin II:	Azumi Takada; Mika Akiha; Mayumi Otsuka
Viola:	Yoshiko Morita; Stephan Sieben
Viola da gamba:	Masako Hirao
Violoncello:	Hidemi Suzuki; Mime Yamahiro
Contrabass:	Shigeru Sakurai
Bassoon:	Kiyotaka Dohsaka
Organ:	Masaaki Suzuki; Naoko Imai

Chorus II:

Soprano:	Yoshie Hida; Ayako Nakura; Eri Takahashi; Aki Yanagisawa
Alto:	Yumiko Kono; Kirsten Sollek-Avella; Tamaki Suzuki
Tenor:	Hiroyuki Harada; Satoshi Mizukoshi; Takanori Ohnishi; Makoto Sakurada
Bass:	Yoshiro Kosakai; Tetsuya Odagawa; Tetsuya Oh'i; Chiyuki Urano
Flauto traverso	I: Marion Treupel-Frank II: Kanae Kikuchi
Oboe:	I: Koji Ezaki II: Yukari Maehashi
Violin I:	Natsumi Wakamatsu (leader); Mari Ono; Harumi Takada
Violin II:	Keiko Watanabe; Ayako Matsunaga; Amiko Watabe
Viola:	Makoto Akatsu; Ryoko Moro'oka
Violoncello:	Norizumi Moro'oka; Koji Takahashi
Contrabass:	Yoshiaki Maeda
Bassoon:	Seiichi Futakuchi
Organ:	Naoko Imai; Yuichiro Shiina

Soprano in ripieno: Shizuoka Children's Choir
(Nos. 1 & 29): (chorus master: Hiroko Tozaki):
Makiko Ise; Shie Suzuki; Akiyo Gotoh; Yuka Kubota; Maki Iwamoto; Masako Shinozaki; Aiko Okohira; Chie Ota; Ayumi Sugimoto; Kayo Shimizu

Organ: Shizue Ueno

J.S. BACH
MATTHÄUS-PASSION
(ST. MATTHEW PASSION), BWV 244

Disc 1 (BIS-CD-1000) **Playing time: 69'37**

Erster Teil

1 1. CHOR MIT CHORAL

Chor
Kommt, ihr Töchter, helft mir klagen,
Sehet – Wen? – den Bräutigam.
Seht ihn – Wie? – als wie ein Lamm!
Sehet, – Was? – seht die Geduld,
Seht – Wohin? – auf unsre Schuld;
Sehet ihn aus Lieb und Huld
Holz zum Kreuze selber tragen!
Choral (Knabenchor)
O Lamm Gottes, unschuldig
Am Stamm des Kreuzes geschlachtet,
Allzeit erfunden geduldig,
Wiewohl du warest verachtet.
All Sünd hast du getragen,
Sonst müßten wir verzagen.
Erbarm dich unser, o Jesu!

Salbung in Bethanien

2 2. REZITATIV

Evangelist
Da Jesus diese Rede vollendet hatte, sprach er zu seinen Jüngern:
Jesus
Ihr wisset, daß nach zweien Tagen Ostern wird, und des Menschen Sohn wird überantwortet werden daß er gekreuziget werde.
(Mt. 26, 1-2)

Part One

1. CHORUS WITH CHORALE 8'01

Chorus
Come, you daughters, help me to mourn,
See him – whom? – the bridegroom.
See him – how? – as a lamb!
Look – what? – look at his patience,
Look – where? – at our guilt;
Look at him who, for love and grace
Bears the wood of the cross himself!
Chorale (Children's Choir)
O lamb of God, innocent
Slaughtered on the cross,
Ever patient,
Though you were despised.
All sin you have borne,
Otherwise we should despair.
Have mercy on us, O Jesus!

Anointing in Bethany

2. RECITATIVE 0'40

Evangelist
When Jesus had finished all these sayings, he said unto His disciples:
Jesus
Ye know that after two days is the feast of the passover, and the Son of Man is betrayed to be crucified.
(Mt. 26: 1-2)

[3] 3. CHORAL

Herzliebster Jesu, was hast du verbrochen,
Daß man ein solch scharf Urteil hat gesprochen?
Was ist die Schuld, in was für Missetaten
Bist du geraten?

[4] 4a. REZITATIV

Evangelist
Da versammleten sich die Hohenpriester und Schriftgelehrten und die Ältesten im Volk in den Palast des Hohenpriesters, der da hieß Kaiphas, und hielten Rat, wie sie Jesum mit Listen griffen und töteten. Sie sprachen aber:

[5] 4b. CHOR

Ja nicht auf das Fest, auf daß nicht ein Aufruhr werde im Volk.

[6] 4c. REZITATIV

Evangelist
Da nun Jesus war zu Bethanien, im Hause Simonis des Aussätzigen, trat zu ihm ein Weib, die hatte ein Glas mit köstlichem Wasser und goß es auf sein Haupt, da er zu Tische saß. Da das seine Jünger sahen, wurden sie unwillig und sprachen:

[7] 4d. CHOR

Wozu dienet dieser Unrat? Dieses Wasser hätte mögen teuer verkauft und den Armen gegeben werden.

[8] 4e. REZITATIV

Evangelist
Da das Jesus merkete, sprach er zu ihnen:
Jesus
Was bekümmert ihr das Weib? Sie hat ein gut Werk an mir getan. Ihr habet allezeit Armen bei euch, mich aber habt ihr nicht allezeit. Daß sie dies Wasser hat auf meinen Leib gegossen, hat sie getan, daß man mich begraben wird. Wahrlich, ich sage euch: Wo dies Evangelium geprediget wird in der ganzen Welt, da wird man auch sagen zu ihrem Gedächtnis, was sie getan hat.
(Mt. 26, 3-13)

3. CHORALE 0'43

Dearest Jesus, what crime have you committed,
That man has pronounced such a harsh judgement?
What is the fault, in what misdeed
Are you caught up?

4a. RECITATIVE 0'26

Evangelist
Then assembled together the chief priests, and the scribes, and the elders of the people, unto the palace of the high priest, who was called Caiaphas, and consulted that they might take Jesus by subtilty, and kill him. But they said:

4b. CHORUS 0'15

Not on the feast day, lest there be an uproar among the people.

4c. RECITATIVE 0'30

Evangelist
Now when Jesus was in Bethany, in the house of Simon the leper, there came unto him a woman, having an alabaster box of very precious ointment, and poured it on his head, as he sat at meat. But when his disciples saw it, they had indignation, saying:

4d. CHORUS 0'29

To what purpose is this waste? For this ointment might have been sold for much, and given to the poor.

4e. RECITATIVE 1'24

Evangelist
When Jesus understood it, he said unto them:
Jesus
Why trouble ye the woman? For she hath wrought a good work upon me. For ye have the poor always with you, but me ye have not always. For in that she hath poured this ointment on my body, she did it for my burial. Verily I say unto you, Wheresoever this Gospel shall be preached in the whole world, there shall also this, that this woman hath done, be told for a memorial of her.
(Mt. 26, 3-13)

[9] 5. REZITATIV *Alt*

Du lieber Heiland du,
Wenn deine Jünger töricht streiten,
Daß dieses fromme Weib
Mit Salben deinen Leib
Zum Grabe will bereiten,
So lasse mir inzwischen zu,
Von meiner Augen Tränenflüssen
Ein Wasser auf dein Haupt zu gießen!

[10] 6. ARIE *Alt*

Buß und Reu
Knirscht das Sündenherz entzwei,
Daß die Tropfen meiner Zähren
Angenehme Spezerei,
Treuer Jesu, dir gebären.
Da capo.

Verrat des Judas

[11] 7. REZITATIV

Evangelist
Da ging hin der Zwölfen einer, mit Namen Judas Ischarioth, zu den Hohenpriestern und sprach:
Judas
Was wollt ihr mir geben? Ich will ihn euch verraten.
Evangelist
Und sie boten ihm dreißig Silberlinge. Und von dem an suchte er Gelegenheit, daß er ihn verriete.
(Mt. 26, 14-16)

[12] 8. ARIE *Sopran*

Blute nur, du liebes Herz!
Ach! ein Kind, das du gezogen,
Das an deiner Brust gesogen,
Droht den Pfleger zu ermorden,
Denn es ist zur Schlange worden.
Da capo.

5. RECITATIVE *Alto* 0'58

You dear Saviour,
If your disciples foolishly dispute
Because this pious woman
Wants to prepare your body
With ointment for the grave,
So grant me in the meantime
From the flowing tears of my eyes
That I may pour water onto your head.

6. ARIA *Alto* 3'55

Penance and repentance
Grates the sinner's heart asunder,
So that from my lamenting tears
Fine spices,
Dear Jesus, may be yielded up.
Da capo.

Judas's Betrayal

7. RECITATIVE 0'36

Evangelist
Then one of the twelve, called Judas Iscariot, went unto the chief priests, and said:
Judas
What will ye give me, and I will deliver him unto you?
Evangelist
And they covenanted with him for thirty pieces of silver.
And from that time he sought opportunity to betray him.
(Mt. 26, 14-16)

8. ARIA *Soprano* 4'44

Bleed now, you dear heart!
O, a child that you have nurtured,
That has suckled at your breast,
Threatens to kill this carer,
For this child has become a serpent.
Da capo.

Abendmahl

13 9a. REZITATIV

Evangelist
Aber am ersten Tage der süßen Brot traten die Jünger zu Jesu und sprachen zu ihm:

14 9b. CHOR

Wo willst du, daß wir dir bereiten, das Osterlamm zu essen?

15 9c. REZITATIV

Evangelist
Er sprach:
Jesus
Gehet hin in die Stadt zu einem und sprecht zu ihm: „Der Meister läßt dir sagen: Meine Zeit ist hier, ich will bei dir die Ostern halten mit meinen Jüngern".
Evangelist
Und die Jünger täten, wie ihnen Jesus befohlen hatte, und bereiteten das Osterlamm. Und am Abend satzte er sich zu Tische mit den Zwölfen. Und da sie aßen, sprach er:
Jesus
Wahrlich, ich sage euch: Einer unter euch wird mich verraten.

16 9d. REZITATIV

Evangelist
Und sie wurden sehr betrübt und huben an, ein jeglicher unter ihnen, und sagten zu ihm:

17 9e. CHOR

Herr, bin ich's?
(Mt. 26, 17-22)

18 10. CHORAL

Ich bin's, ich sollte büßen,
An Händen und an Füßen
Gebunden in der Höll.
Die Geißeln und die Banden
Und was du ausgestanden,
Das hat verdienet meine Seel.

The Last Supper

9a. RECITATIVE 0'13

Evangelist
Now, the first day of the feast of unleavened bread the disciples came to Jesus, saying unto him:

9b. CHORUS 0'25

Where willt thou that we prepare for thee to eat the passover?

9c. RECITATIVE 1'14

Evangelist
And he said:
Jesus
Go into the city to such a man, and say unto him, 'The Master saith, My time is at hand; I will keep the passover at thy house with my disciples'.
Evangelist
And the disciples did as Jesus had appointed them, and they made ready the passover. Now when the even was come, he sat down with the twelve. And as they did eat, he said:
Jesus
Verily I say unto you, that one of you shall betray me.

9d. RECITATIVE 0'12

Evangelist
And they were exceeding sorrowful and began every one of them to say unto him:

9e. CHORUS 0'12

Lord, is it I?
(Mt. 26, 17-22)

10. CHORALE 0'44

It is I, I should atone
By hands and by feet
Bound in hell.
The scourging and the bands
And what you have undergone,
All that my soul deserved.

19 11. REZITATIV

Evangelist
Er antwortete und sprach:
Jesus
Der mit der Hand mit mir in die Schüssel tauchet, der wird mich verraten. Des Menschen Sohn gehet zwar dahin, wie von ihm geschrieben stehet; doch wehe dem Menschen, durch welchen des Menschen Sohn verraten wird! Es wäre ihm besser, daß darselbige Mensch noch nie geboren wäre.
Evangelist
Da antwortete Judas, der ihn verriet, und sprach:
Judas
Bin ich's, Rabbi?
Evangelist
Er sprach zu ihm:
Jesus
Du sagest's.
Evangelist
Da sie aber aßen, nahm Jesus das Brot, dankete und brach's und gab den Jüngern und sprach:
Jesus
Nehmet, esset, das ist mein Leib.
Evangelist
Und er nahm den Kelch und dankete, gab ihnen den und sprach:
Jesus
Trinket alle daraus; das ist mein Blut des neuen Testaments, welches vergossen wird für viele zur Vergebung der Sünden. Ich sage euch: Ich werde von nun an nicht mehr von diesem Gewächs des Weinstocks trinken bis an den Tag, da ich's neu trinken werde mit euch in meines Vaters Reich.
(Mt. 26, 23-29)

20 12. REZITATIV *Sopran*

Wiewohl mein Herz in Tränen schwimmt,
Daß Jesus von mir Abschied nimmt,
So macht mich doch sein Testament erfreut:
Sein Fleisch und Blut, o Kostbarkeit,
Vermacht er mir in meine Hände.
Wie er es auf der Welt mit denen Seinen

11. RECITATIVE 2'51

Evangelist
And he answered and said:
Jesus
He that dippeth his hand with me in the dish, the same shall betray me. The Son of man goeth as it is written of him; but woe unto that man by whom the Son of man is betrayed: it had been good for that man if he had not been born.
Evangelist
Then Judas, which betrayed Him, answered and said:
Judas
Master, is it I?
Evangelist
He said unto him:
Jesus
Thou hast said it.
Evangelist
And as they were eating, Jesus took bread, and blessed it, and brake it, and gave it to the disciples, and said:
Jesus
Take, eat; this is my body.
Evangelist
And he took the cup, and gave thanks, and gave it to them, saying:
Jesus
Drink ye all of it; For this is my blood of the new testament, which is shed for many for the remission of sins. But I say unto you, I will not drink henceforth of this fruit of the vine, until that day when I drink it new with you in my Father's kingdom.
(Mt. 26, 23-29)

12. RECITATIVE *Soprano* 1'14

Although my heart is swimming in tears
Because Jesus is departing from me,
Yet his testament gladdens me:
His flesh and blood, so precious,
He bequeaths into my hands.
How he, with his own in the world,

Nicht böse können meinen,
So liebt er sie bis an das Ende.

21 13. ARIE *Sopran*

Ich will dir mein Herze schenken,
Senke dich, mein Heil, hinein!
Ich will mich in dir versenken;
Ist dir gleich die Welt zu klein,
Ei, so sollst du mir allein
Mehr als Welt und Himmel sein.
Da capo.

Jesu Zagen am Ölberg

22 14. REZITATIV

Evangelist
Und da sie den Lobgesang gesprochen hatten, gingen sie hinaus an den Ölberg. Da sprach Jesus zu ihnen:
Jesus
In dieser Nacht werdet ihr euch alle ärgern an mir. Denn es stehet geschrieben: Ich werde den Hirten schlagen, und die Schafe der Herde werden sich zerstreuen. Wann ich aber auferstehe, will ich vor euch hingehen in Galiläam.
(Mt. 26, 30-32)

23 15. CHORAL

Erkenne mich, mein Hüter,
Mein Hirte, nimm mich an!
Von dir, Quell aller Güter,
Ist mir viel Guts getan.
Dein Mund hat mich gelabet
Mit Milch und süßer Kost,
Dein Geist hat mich begabet
Mit mancher Himmelslust.

24 16. REZITATIV

Evangelist
Petrus aber antwortete und sprach zu ihm:
Petrus
Wenn sie auch alle sich an dir ärgerten, so will ich doch mich nimmermehr ärgern.
Evangelist
Jesus sprach zu ihm:

Can not be angry
For he loves them until the end.

13. ARIA *Soprano* 3'15

I wish to give you my heart,
Descend, my Saviour, into it!
I wish to immerse myself in you;
Even if the world is too small for you,
O, you should be to me alone
More than earth and heaven.
Da capo.

Jesus's Despair on the Mount of Olives

14. RECITATIVE 1'06

Evangelist
And when they had sung an hymn, they went out into the mount of Olives. Then saith Jesus unto them:
Jesus
All ye shall be offended because of me this night: for it is written, I will smite the shepherd, and the sheep of the flock shall be scattered abroad. But after I am risen again, I will go before you into Galilee.
(Mt. 26, 30-32)

15. CHORALE 1'04

Recognize me, my guardian,
My shepherd, accept me!
From you, source of all good things,
I have received much good.
Your mouth has fed me
With milk and sweet food,
Your spirit has filled me
With much heavenly joy.

16. RECITATIVE 1'03

Evangelist
Peter answered and said unto him:
Petrus
Though all men shall be offended because of thee, yet will I never be offended.
Evangelist
Jesus said unto him:

Jesus
Wahrlich, ich sage dir: In dieser Nacht, ehe der Hahn krähet, wirst du mich dreimal verleugnen.
Evangelist
Petrus sprach zu ihm:
Petrus
Und wenn ich mit dir sterben müßte, so will ich dich nicht verleugnen.
Evangelist
Desgleichen sagten auch alle Jünger.
(Mt. 26, 33-35)

25 17. CHORAL

Ich will hier bei dir stehen;
Verachte mich doch nicht!
Von dir will ich nicht gehen,
Wenn Dir dein Herze bricht.
Wenn dein Herz wird erblassen
Im letzten Todesstoß,
Alsdenn will ich dich fassen
In meinen Arm und Schoß.

26 18 REZITATIV

Evangelist
Da kam Jesus mit ihnen zu einem Hofe, der hieß Gethsemane, und sprach zu seinen Jüngern:
Jesus
Setzet euch hie, daß ich dort hingehe und bete.
Evangelist
Und nahm zu sich Petrum und die zween Söhne Zebedäi und fing an zu trauern und zu zagen. Da sprach Jesus zu ihnen:
Jesus
Meine Seele ist betrübt bis an den Tod, bleibet hie und wachet mit mir.
(Mt. 26, 36-38)

27 19. REZITATIV *Tenor mit Choral*

Rezitativ
O Schmerz!
Hier zittert das gequälte Herz;
Wie sinkt es hin, wie bleicht sein Angesicht!
Der Richter führt ihn von Gericht.

Jesus
Verily I say unto thee, that this night before the cock crow, thou shalt deny me thrice.
Evangelist
Peter said unto Him:
Petrus
Though I should die with thee, yet I will not deny thee.

Evangelist
Likewise also said all the disciples.
(Mt. 26, 33-35)

17. CHORALE 0'57

I want to stand beside you;
Do not despise me!
I do not want to leave you,
When your heart breaks.
When your heart turns pale
In its final death throes,
I would embrace you
In my arms and womb.

18. RECITATIVE 1'52

Evangelist
Then cometh Jesus with them unto a place called Gethsemane, and saith unto the disciples:
Jesus
Sit ye here, while I go and pray yonder.
Evangelist
And he took with him Peter and the two sons of Zebedee, and began to be sorrowful, and very heavy. Then saith he unto them:
Jesus
My soul is exceedingly sorrowful, even unto death; tarry ye here and watch with me.
(Mt. 26, 36-38)

19. RECITATIVE *Tenor with Chorale* 1'40

Recitative
O pain!
Here the tormented heart trembles;
How it perishes, how pale is its face!
The judge leads him to the court.

Da ist kein Trost, kein Helfer nicht.
Er leidet alle Höllenqualen,
Er soll vor fremden Raub bezahlen.
Ach, könnte meine Liebe dir.
Mein Heil, dein Zittern und dein Zagen
Vermindern oder helfen tragen,
Wie gerne blieb ich hier!
Choral
Was ist die Ursach aller solcher Plagen?
Ach! meine Sünden haben dich geschlagen;
Ich, ach Herr Jesu, habe dies verschuldet,
Was du erduldet.

28 20. ARIE *Tenor mit Chor*

Solo
Ich will bei meinem Jesu wachen
Chor
So schlafen unsre Sünden ein.
Solo
Meinen Tod
Büßet seine Seelennot;
Sein Trauren machet mich voll Freuden.
Chor
Drum muß uns sein verdienstlich Leiden
Recht bitter und doch süße sein.

Gebet am Ölberg

29 21. REZITATIV

Evangelist
Und ging hin ein wenig, fiel nieder auf sein Angesicht und betete und sprach:
Jesus
Mein Vater, ist's möglich, so gehe dieser Kelch von mir; doch nicht wie ich will, sondern wie du willt.
(Mt. 26, 39)

30 22. REZITATIV *Baß*

Der Heiland fällt vor seinem Vater nieder:
Dadurch erhebt er mich und alle
Von unserm Falle
Hinauf zu Gottes Gnade wieder.
Er ist bereit,

There is no comfort, no helper.
He suffers all the torments of hell,
He shall pay for another's crime.
O my Saviour, that my love could
Reduce your trembling and pains
Or help you to bear them,
How willingly I should stay here!
Chorale
What is the reason for such torments?
O, my sins have assaulted you;
I, O Lord Jesus have caused this,
That you are suffering.

20. ARIA *Tenor with Chorus* 4'55

Solo
I want to watch by my Jesus.
Chorus
So our sins fall asleep.
Solo
My death
Is saved by his soul's distress;
His sorrow fills me with joy.
Chorus
For this reason his saving sorrows
Must be both bitter and yet sweet.

Prayer on the Mount of Olives

21. RECITATIVE 0'44

Evangelist
And he went a little farther, and fell on His face and prayed, saying:
Jesus
O my Father, if it be possible, let this cup pass from me, yet not as I will, but as thou willt.
(Mt. 26, 39)

22. RECITATIVE *Bass* 1'01

The Saviour falls down before his father:
Thereby he lifts me and all men
From our fall
Up again to God's grace.
He is prepared,

Den Kelch, des Todes Bitterkeit
Zu trinken ,
In welchen Sünden dieser Welt
Gegossen sind und häßlich stinken,
Weil es dem lieben Gott gefällt.

31 23. ARIE *Baß*

Gerne will ich mich bequemen,
Kreuz und Becher anzunehmen,
Trink ich doch dem Heiland nach.
Denn sein Mund,
Der mit Milch und Honig fließet,
Hat den Grund
Und des Leidens herbe Schmach
Durch den ersten Trunk versüßet.
Da capo.

32 24. REZITATIV

Evangelist
Und er kam zu seinen Jüngern und fand sie schlafend und sprach zu ihnen:
Jesus
Könnet ihr denn nicht eine Stunde mit mir wachen? Wachet und betet, daß ihr nicht in Anfechtung fallet! Der Geist ist willig, aber das Fleisch ist schwach.
Evangelist
Zum andernmal ging er hin, betete und sprach:
Jesus
Mein Vater, ist's nicht möglich, daß dieser Kelch von mir gehe, ich trinke ihn denn, so geschehe dein Wille.
(Mt. 26, 40-42)

33 25. CHORAL

Was mein Gott will, das g'scheh allzeit,
Sein Will, der ist der beste;
Zu helfen den'n er ist bereit,
Die an ihn gläuben feste.
Er hilft aus Not, der fromme Gott,
Und züchtiget mit Maßen.
Wer Gott vertraut, fest auf ihn baut,
Den will er nicht verlassen.

To drink the chalice
Of death's bitterness.
Into which the sins of this world
Are poured and stink most frightfully,
For this is what pleases the dear God.

23. ARIA *Bass* 3'46

I would willingly
Receive the cross and cup,
For I drink as the Saviour did.
For his mouth
Which flows with milk and honey,
Has sweetened the dregs
And the bitter disgrace of the suffering
By drinking the first sip.
Da capo.

24. RECITATIVE 1'19

Evangelist
And he cometh unto the disciples, and findeth them asleep, and saith unto Peter:
Jesus
What, could ye not watch with me one hour? Watch and pray, that ye enter not into temptation; the spirit is indeed willing, but the flesh is weak.
Evangelist
He went away again the second time, and prayed, saying:
Jesus
O my Father, if this cup may not pass away from me, except I drink it, thy will be done.
(Mt. 26, 40-42)

25. CHORALE 0'58

What my God wishes, always happens,
His will is the very best;
He is prepared to help anyone
Who truly believes in Him.
He helps us in need, the good God,
And punishes with measure.
He who trusts in God, builds firmly on him
God will not abandon.

34 26. REZITATIV

Evangelist
Und er kam und fand sie aber schlafend, und ihre Augen waren voll Schlafs. Und er ließ sie und ging abermal hin und betete zum drittenmal und redete dieselbigen Worte. Da kam er zu seinen Jüngern und sprach zu ihnen:
Jesus
Ach! wollt ihr nun schlafen und ruhen? Siehe, die Stunde ist hier, daß des Menschen Sohn in der Sünder Hände überantwortet wird. Steht auf, lasset uns gehen; siehe, er ist da, der mich verrät.

26. RECITATIVE 2'31

Evangelist
And he came and found them asleep again: for their eyes were heavy. And he left them, and went away again, and prayed the third time, saying the same words. Then cometh he to his disciples, and saith unto them:
Jesus
Sleep on now, and take your rest, behold, the hour is at hand, and the Son of Man is betrayed into the hands of sinners. Rise, let us be going; behold, he is at hand that doth betray me.

Gefangennahme

Evangelist
Und als er noch redete, siehe, da kam Judas, der Zwölfen einer, und mit ihm eine große Schar mit Schwertern und mit Stangen, von den Hohenpriestern und Ältesten des Volks. Und der Verräter hatte ihnen ein Zeichen gegeben und gesagt: „Welchen ich küssen werde, der ist's, den greifet!" Und alsbald trat er zu Jesu und sprach:
Judas
Gegrüßet seist du, Rabbi!
Evangelist
Und küssete ihn. Jesus aber sprach zu ihm:
Jesus
Mein Freund, warum bist du kommen?
Evangelist
Da traten sie hinzu und legten die Hände an Jesum und griffen ihn.
(Mt. 26, 43-50)

Arrest of Jesus

Evangelist
And while he yet spake, lo, Judas, one of the twelve, came and with him a great multitude with swords and staves, from the chief priests and elders of the people. Now he that betrayed him gave them a sign, saying: 'Whomsoever I shall kiss, that same is he, hold him fast'. And forthwith he came to Jesus, and said:
Judas
Hail, Master;
Evangelist
And kissed Him. And Jesus said unto him:
Jesus
Friend, wherefore art thou come?
Evangelist
Then came they, and laid hands on Jesus and took him.
(Mt. 26, 43-50)

35 27a. ARIE *Duett: Sopran und Alt mit Chor*

Soli
So ist mein Jesus nun gefangen,
Mond und Licht
Ist vor Schmerzen untergangen,
Weil mein Jesus ist gefangen.
Sie führen ihn, er ist gebunden.
Chor
Laßt ihn, haltet, bindet nicht!

27a. ARIA *Duet: Soprano and Alto with Chorus* 3'47

Soli
So my Jesus has been captured.
Moon and light
Have given way before pain
Because my Jesus has been captured.
They are leading him, he is bound.
Chorus
Loose him, stop, do not bind him.

36 27b. CHOR

Sind Blitze, sind Donner in Wolken verschwunden?
Eröffne den feurigen Abgrund, o Hölle,
Zertrümmre, verderbe, verschlinge, zerschelle
Mit plötzlicher Wut
Den falschen Verräter, das mödrische Blut!

37 28. REZITATIV

Evangelist
Und siehe, einer aus denen, die mit Jesu waren, reckete die Hand aus und schlug des Hohenpriesters Knecht und hieb ihm ein Ohr ab. Da sprach Jesus zu ihm:
Jesus
Stecke dein Schwert an seinen Ort; denn wer das Schwert nimmt, der soll durchs Schwert umkommen. Oder meinest du, daß ich nicht könnte meinen Vater bitten, daß er mir zuschickte mehr denn zwölf Legion Engel? Wie würde aber die Schrift erfüllet? Es muß also gehen.
Evangelist
Zu der Stund sprach Jesus zu den Scharen:
Jesus
Ihr seid ausgegangen als zu einem Mörder, mit Schwertern und mit Stangen, mich zu fahen, bin ich doch täglich bei euch gesessen und habe gelehret im Tempel, und ihr habt mich nicht gegriffen. Aber das ist alles geschehen, daß erfüllet würden die Schriften der Propheten.
Evangelist
Da verließen ihn alle Jünger und flohen.
(Mt. 26, 51-56)

38 29. CHORAL

O Mensch, bewein dein Sünde groß,
Darum Christus seins Vaters Schoß
Äußert und kam auf Erden;
Von einer Jungfrau rein und zart
Für uns er hie geboren ward,
Er wollt der Mittler werden.
Den Toten er das Leben gab
und legt darbei all Krankheit ab,
Bis sich die Zeit herdrange,
Daß er für uns geopfert würd,
Trüg unsrer Sünden schwere Bürd
Wohl an dem Kreuze lange.

27b. CHORUS 1'05

Have lightnings and thunders disappeared in the clouds?
Open the fiery abyss, O hell,
Destroy, ruin, devour, wreck
With sudden anger
The false traitor, murderous blood!

28. RECITATIVE 2'13

Evangelist
And behold, one of them that were with Jesus, stretched out his hand, and drew his sword, and struck a servant of the high priest's, and smote off his ear. Then said Jesus unto him:
Jesus
Put up thy sword into his place, for all they that take the sword shall perish with the sword. Thinkest thou that I cannot now pray to my Father, and he shall presently give me more than twelve legions of angels? But how then shall the scriptures be fulfilled, that thus it must be?
Evangelist
In that same hour said Jesus to the multitudes:
Jesus
Are ye come out as against a thief, with swords and staves for to take me? I sat daily with you teaching in the temple and ye laid no hold on me. But all this was done, that the scriptures of the prophets might be fulfilled.

Evangelist
Then all the disciples forsook him, and fled.
(Mt. 26, 51-56)

29. CHORALE 5'55

O man, lament your great sins,
For which Christ left his father's lap
And came on Earth;
From a virgin pure and delicate
For us he was born here.
He wanted to become our intercessor.
He gave life to the dead
And conquered all sickness,
Until the time should be,
That he was sacrificed for us
And carried the heavy burden of our sins
Long indeed on the cross.

Zweiter Teil

[1] 30. ARIE *Alt mit Chor*

Solo
Ach! nun ist mein Jesus hin!
Ist es möglich, kann ich schauen?
Ach! mein Lamm in Tigerklauen,
Ach! wo ist mein Jesus hin?
Ach! was soll ich der Seele sagen,
Wenn sie mich wird ängstlich fragen?
Ach! wo ist mein Jesus hin?
Chor
Wo ist denn dein Freund hingegangen,
O du Schönste unter den Weibern?
Wo hat sich dein Freund hingewandt?
So wollen wir mit dir ihn suchen.

Verhör vor den Hohenpriestern

[2] 31. REZITATIV

Evangelist
Die aber Jesum gegriffen hatten, führeten ihn zu dem Hohenpriester Kaiphas, dahin die Schriftgelehrten und Ältesten sich versammlet hatten. Petrus aber folgete ihm nach von ferne bis in den Palast des Hohenpriesters und ging hinein und satzte sich bei die Knechte, auf daß er sähe, wo es hinaus wollte. Die Hohenpriester aber und Ältesten und der ganze Rat suchten falsche Zeugnis wider Jesum, auf daß sie ihn töteten, und funden keines.
(Mt. 26, 57-60a)

[3] 32. CHORAL

Mir hat die Welt trüglich gericht'
Mit Lügen und mit falschem G'dicht,
Viel Netz und heimlich Stricke.
Herr, nimm mein wahr in dieser G'fahr,
B'hüt mich für falschen Tücken!

Part Two

30. ARIA *Alto with Chorus* 3'37

Solo
O, now my Saviour is gone!
Is it possible? Can I behold?
O, my lamb in the claws of the tiger,
O, where has my Jesus gone?
O, what shall I say to my soul
When it anxiously asks me:
O, where has my Jesus gone?
Chorus
Whither has your friend gone,
O you loveliest of women?
Where has your friend turned?
We would seek him with you.

Interrogation by the Chief Priests

31. RECITATIVE 1'04

Evangelist
And they that had laid hold on Jesus led him away to Caiaphas, the high priest, where the scribes and the elders were assembled. But Peter followed him afar off unto the high priest's palace, and went in, and sat with the servants to see the end. Now the chief priests and elders and all the council, sought false witness against Jesus, to put him to death; but found none.
(Mt. 26, 57-60a)

32. CHORALE 0'40

The world has judged me treacherously
With lies and with falsehoods,
Many snares and secret traps.
Lord, be my defence against these dangers
Preserve me from false malice.

[4] 33. REZITATIV

Evangelist
Und wiewohl viel falsche Zeugen herzutraten, fanden sie doch keins. Zuletzt traten herzu zween falsche Zeugen und sprachen:
Erster und zweiter Zeuge
Er hat gesagt: „Ich kann den Tempel Gottes abbrechen und in dreien Tagen denselben bauen."
Evangelist
Und der Hohepriester stund auf und sprach zu ihm:
Pontifex
Antwortest du nichts zu dem, was diese wider dich zeugen?
Evangelist
Aber Jesus schwieg stille.
(Mt. 26, 60b-63a)

[5] 34. REZITATIV *Tenor*

Mein Jesus schweigt
Zu falschen Lügen stille,
Um uns damit zu zeigen,
Daß sein Erbarmens voller Wille
Vor uns zum Leiden sei geneigt,
Und daß wir in dergleichen Pein
Ihm sollen ähnlich sein
Und in Verfolgung stille schweigen.

[6] 35. ARIE *Tenor*

Geduld!
Wenn mich falsche Zungen stechen.
Leid ich wider meine Schuld
Schimpf und Spott,
Ei, so mag der liebe Gott
Meines Herzens Unschuld rächen.

[7] 36a. REZITATIV

Evangelist
Und der Hohepriester antwortete und sprach zu ihm:
Pontifex
Ich beschwöre dich bei dem lebendigen Gott, daß du uns sagest, ob du seiest Christus, der Sohn Gottes?
Evangelist
Jesus sprach zu ihm:

33. RECITATIVE 1'09

Evangelist
Yea, though many false witnesses came, yet found they none. At the last came two false witnesses, and said:

First and Second Witnesses
This fellow said, I am able to destroy the temple of God, and to build it in three days.
Evangelist
And the high priest arose, and said unto him:
High Priest
Answerest thou nothing? What is it which these witness against thee?
Evangelist
But Jesus held his peace.
(Mt. 26, 60b-63a)

34. RECITATIVE *Tenor* 1'01

My Jesus is silent,
Calm in the face of falsehoods,
In order to show us
That the true intent of his mercy
Is in suffering before us,
And that we in the same pain
Should be like him
And, in persecution, be silent.

35. ARIA *Tenor* 3'34

Patience!
When false tongues strike me.
As I endure my guilt,
Insult and mockery,
O, that God might
Avenge my innocent heart.

36a. RECITATIVE 1'12

Evangelist
And the high priest answered and said unto him:
High Priest
I adjure thee by the living God, that thou tell us whether thou be the Christ, the Son of God.
Evangelist
Jesus saith unto him:

Jesus
Du sagest's. Doch sage ich euch: Von nun an wird's geschehen, daß ihr sehen werdet des Menschen Sohn sitzen zur Rechten der Kraft und kommen in den Wolken des Himmels.
Evangelist
Da zerriß der Hohepriester seine Kleider und sprach:
Pontifex
Er hat Gott gelästert; was dürfen wir weiter Zeugnis? Siehe, itzt habt ihr seine Gotteslästerung gehöret. Was dünket euch?
Evangelist
Sie antworteten und sprachen:

8 36b. CHOR
Er ist des Todes schuldig!

9 36c. REZITATIV
Evangelist
Da speieten sie aus in sein Angesicht und schlugen ihn mit Fäusten. Etliche aber schlugen ihn ins Angesicht und sprachen:

10 36d. CHOR
Weissage uns, Christe, wer ist's, der dich schlug?
(Mt. 26, 63b-68)

11 37. CHORAL
Wer hat dich so geschlagen,
Mein Heil, und dich mit Plagen
So übel zugericht'?
Du bist ja nicht ein Sünder
Wie wir und unsre Kinder;
Von Missetaten weißt du nicht.

Petri Verleugnung

12 38a. REZITATIV
Evangelist
Petrus aber saß draußen im Palast; und es trat zu ihm eine Magd und sprach:
Erste Magd
Und du warest auch mit dem Jesu aus Galiäa.

Jesus
Thou hast said: nevertheless I say unto you, Hereafter shall ye see the Son of man sitting on the right hand of power, and coming in the clouds of heaven.

Evangelist
Then the high priest rent his clothes, saying,
High Priest
He hath spoken blasphemy; what further need have we of witnesses? Behold, now ye have heard his blasphemy. What think ye?
Evangelist
They answered and said:

36b. CHORUS 0'11
He is guilty of death!

36c. RECITATIVE 0'15
Evangelist
Then did they spit in his face, and buffeted him, and others smote him with the palms of their hands, saying:

36d. CHORUS 0'21
Prophesy unto us, thou Christ, Who is he that smote thee?
(Mt. 26, 63b-68)

37. CHORALE 0'41
Who has beaten you thus,
My Saviour, and tormented you
So evilly with torments?
For you are not a sinner
As we and our children are;
You know nothing of misdeeds.

Peter's Denial

38a. RECITATIVE 0'58
Evangelist
Now Peter sat without in the palace, and a damsel came unto him, saying:
First Maid
Thou also wast with Jesus of Galilee.

Evangelist
Er leugnete aber vor ihnen allen und sprach:
Petrus
Ich weiß nicht, was du sagest.
Evangelist
Als er aber zu Tür hinausging, sahe ihn eine andere und sprach zu denen, die da waren:
Zweite Magd
Dieser war auch mit dem Jesu von Nazareth.
Evangelist
Und er leugnete abermal und schwur dazu:
Petrus
Ich kenne des Menschen nicht.
Evangelist
Und über eine kleine Weile traten hinzu, die da stunden, und sprachen zu Petro:

13 38b. CHOR

Wahrlich, du bist auch einer von denen; denn deine Sprache verrät dich.

14 38c. REZITATIV

Evangelist
Da hub er an, sich zu verfluchen und zu schwören
Petrus
Ich kenne des Menschen nicht.
Evangelist
Und alsbald krähete der Hahn. Da dachte Petrus an die Worte Jesu, da er zu ihm sagte: „Ehe der Hahn krähen wird, wirst du mich dreimal verleugnen". Und ging heraus und weinete bitterlich.
(Mt. 26, 69-75)

15 39. ARIE *Alt*

Erbarme dich,
Mein Gott, um meiner Zähren willen!
Schaue hier,
Herz und Auge weint vor dir
Bitterlich.

16 40 CHORAL

Bin ich gleich von dir gewichen,
Stell ich mich doch wieder ein:

Evangelist
But he denied before them all, saying,
Peter
I know not what thou sayest.
Evangelist
And when he was gone out into the porch, another maid saw him and said unto them that were there:
Second Maid
This fellow was also with Jesus of Nazareth.
Evangelist
And again he denied with an oath:
Peter
I do not know the man.
Evangelist
And after a while came unto him they that stood by, and said to Peter,

38b. CHORUS 0'11

Surely thou also art one of them, for thy speech betrayeth thee.

38c. RECITATIVE 1'25

Evangelist
Then began he to curse and to swear, saying:
Peter
I know not the man.
Evangelist
And immediately the cock crew. And Peter remembered the word of Jesus, which said unto him, Before the cock crow, thou shallt deny me thrice. And he went out, and wept bitterly.
(Mt. 26, 69-75)

39. ARIA *Alto* 6'08

Have mercy,
My God, for the sake of my tears!
Look upon me,
Heart and eyes weep for you
Bitterly.

40. CHORALE 1'03

If I have turned away from you,
May I yet return again.

Hat uns doch dein Sohn verglichen
Durch sein Angst und Todespein.
Ich verleugne nicht die Schuld;
Aber deine Gnad und Huld
Ist viel größer als die Sünde,
Die ich stets in mir befinde.

For your son has redeemed us
Through his agony and painful death.
I do not deny my guilt;
But your mercy and your grace
Are much greater than the sins
That are constantly within me.

Judas im Tempel

17 41a. REZITATIV

Evangelist
Des Morgens aber hielten alle Hohepriester und die Ältesten des Volks einen Rat über Jesum, daß sie ihn töteten. Und bunden ihn, führeten ihn hin und überantworteten ihn dem Landpfleger Pontio Pilato. Da das sahe Judas, der ihn verraten hatte, daß der verdammt war zum Tode, gereuete es ihn und brachte herwieder die dreißig Silberlinge den Hohenpriestern und Ältesten und sprach:
Judas
Ich habe übel getan, daß ich unschuldig Blut verraten habe.
Evangelist
Sie sprachen:

18 41b. CHOR

Was gehet uns das an? Da siehe du zu!

19 41c. REZITATIV

Evangelist
Und er warf die Silberlinge in den Tempel, hub sich davon, ging hin und erhängete sich selbst. Aber die Hohenpriester nahmen die Silberlinge und sprachen:
Pontifices
Es taugt nicht, daß wir sie in den Gotteskasten legen, denn es ist Blutgeld.
(Mt. 27, 1-6)

20 42. ARIE *Baß*

Gebt mir meinen Jesum wieder!
Seht, das Geld, den Mörderlohn,
Wirft euch der verlorne Sohn
Zu den Füßen nieder!

Judas in the Temple

41a. RECITATIVE 1'08

Evangelist
When the morning was come, all the chief priests and elders of the people took counsel against Jesus to put him to death: And when they had bound him, they led him away, and delivered him to Pontius Pilate the governor. Then Judas, which had betrayed him, when he saw that he was condemned, repented himself, and brought again the thirty pieces of silver to the chief priests and elders, saying:
Judas
I have sinned in that I have betrayed the innocent blood.
Evangelist
And they said,

41b. CHORUS 0'08

What is that to us? See thou to that.

41c. RECITATIVE 0'42

Evangelist
And he cast down the pieces of silver in the temple, and departed, and went and hanged himself. And the chief priests took the silver pieces, and said:
Chief Priests
It is not lawful for us to put them into the treasury, because it is the price of blood.
(Mt. 27, 1-6)

42. ARIA *Bass* 2'53

Give me back my Jesus!
See the money, the murderer's fee.
The lost son casts the money
Down at your feet!

Jesus vor Pilatus

21 43. REZITATIV

Evangelist
Sie hielten aber einen Rat und kauften einen Töpfersacker darum zum Begräbnis der Pilger. Daher ist derselbige Acker genennet der Blutacker bis auf den heutigen Tag. Da ist erfüllet, das gesagt ist durch den Propheten Jeremias, da er spricht: „Sie haben genommen dreißig Silberlinge, damit bezahlet ward der Verkaufte, welchen sie kauften von den Kindern Israel, und haben sie gegeben um einen Töpfersacker, als mir der Herr befohlen hat. „Jesus aber stund vor dem Landpfleger; und der Landpfleger fragte ihn und sprach:
Pilatus
Bist du der Jüden König?
Evangelist
Jesus aber sprach zu ihm:
Jesus
Du sagest's.
Evangelist
Und da er verklagt ward von den Hohenpriestern und Ältesten, antwortete er nichts. Da sprach Pilatus zu ihm:
Pilatus
Hörest du nicht, wie hart sie dich verklagen?
Evangelist
Und er antwortete ihm nicht auf ein Wort, also, daß sich auch der Landpfleger sehr verwunderte.
(Mt. 27, 7-14)

22 44. CHORAL

Befiehl du deine Wege
Und was dein Herze kränkt
Der allertreusten Pflege
Des, der den Himmel lenkt.
Der Wolken, Luft und Winden
Gibt Wege, Lauf und Bahn,
Der wird auch Wege finden,
Da dein Fuß gehen kann.

Jesus before Pilate

43. RECITATIVE 2'17

Evangelist
And they took counsel together, and brought with them the potter's field, to bury strangers in. Wherefore that field was called the field of blood until this day. Then was fulfilled that which was spoken by Jeremy the prophet saying, And they took the thirty pieces of silver, the price of him that was valued, and gave them for the potter's field, as the Lord appointed me. And Jesus stood before the governor, and the governor asked him, saying:

Pilate
Art thou the King of the Jews?
Evangelist
And Jesus said unto him:
Jesus
Thou sayest.
Evangelist
And when he was accused of the chief priests and elders, he answered nothing. Then said Pilate unto Him:
Pilate
Hearest Thou not how many things they witness against thee?
Evangelist
And he answered him never a word, insomuch that the governor marvelled greatly.
(Mt. 27, 7-14)

44. CHORALE 1'00

Confide your way
And all that sickens your heart
To the most faithful carer
He who rules the heavens.
The clouds, air and wind
He determines their paths,
He can also find the path
For your feet to wander.

23 45a. REZITATIV

Evangelist
Auf das Fest aber hatte der Landpfleger Gewohnheit, dem Volk einen Gefangenen loszugeben, welchen sie wollten. Er hatte aber zu der Zeit einen Gefangenen, einen sonderlichen vor andern, der hieß Barrabas. Und da sie versammlet waren, sprach Pilatus zu ihnen:
Pilatus
Welchen wollet ihr, daß ich euch losgebe? Barrabam oder Jesum, von dem gesaget wird, er sei Christus?
Evangelist
Denn er wußte wohl, daß sie ihn aus Neid überantwortet hatten. Und da er auf dem Richtstuhl saß, schickete sein Weib zu ihm und ließ ihm sagen:
Pilati Weib
Habe du nichts zu schaffen mit diesem Gerechten; ich habe heute viel erlitten im Traum von seinetwegen!
Evangelist
Aber die Hohenpriester und die Ältesten überredeten das Volk, daß sie um Barrabas bitten sollten und Jesum umbrächten. Da antwortete nun der Landpfleger und sprach zu ihnen:
Pilatus
Welchen wollt ihr unter diesen zweien, den ich euch soll losgeben?
Evangelist
Sie sprachen:
Chor
Barrabam!
Evangelist
Pilatus sprach zu ihnen:
Pilatus
Was soll ich denn machen mit Jesu, von dem gesagt wird, er sei Christus?
Evangelist
Sie sprachen alle:

24 45b. CHOR

Laß ihn kreuzigen!
(Mt. 27, 15-22)

45a. RECITATIVE 2'02

Evangelist
Now at that feast the governor was wont to release unto the people a prisoner, whom they would. And they had then a notable prisoner, called Barabbas. Therefore when they were gathered together, Pilate said unto them:

Pilate
Whom will ye that I release unto you? Barabbas, or Jesus which is called Christ?
Evangelist
For he knew that for envy they had delivered him. When he was set down on the judgement seat, his wife sent unto him, saying:
Pilate's Wife
Have thou nothing to do with that just man; for I have suffered many things this day in a dream because of him.
Evangelist
But the chief priests and elders persuaded the multitude that they should ask Barabbas and destroy Jesus. The governor answered and said unto them:

Pilate
Whether of the twain will ye that I release unto you?

Evangelist
They said:
Chorus
Barabbas!
Evangelist
Pilate said unto them:
Pilate
What shall I do then with Jesus which is called Christ?

Evangelist
They all said unto him:

45b. CHORUS 0'18

Let him be crucified.
(Mt. 27, 15-22)

25 46. CHORAL

Wie wunderbarlich ist doch diese Strafe!
Der gute Hirte leidet für die Schafe,
Die Schuld bezahlt der Herre, der Gerechte,
Für seine Knechte.

26 47. REZITATIV

Evangelist
Der Landpfleger sagte:
Pilatus
Was hat er denn Übels getan?
(Mt. 27, 23a)

27 48. REZITATIV *Sopran*

Er hat uns allen wohlgetan,
Den Blinden gab er das Gesicht,
Die Lahmen macht er gehend,
Er sagt uns seines Vaters Wort,
Er trieb die Teufel fort,
Betrübte hat er aufgericht',
Er nahm die Sünder auf und an.
Sonst hat mein Jesus nichts getan.

28 49. ARIE *Sopran*

Aus Liebe,
Aus Liebe will mein Heiland sterben,
Von einer Sünde weiß er nichts.
Daß das ewige Verderben
Und die Strafe des Gerichts
Nicht auf meiner Seele bliebe.

29 50a. REZITATIV

Evangelist
Sie schrieen aber noch mehr und sprachen:

30 50b. CHOR

Laß ihn kreuzigen!

31 50c. REZITATIV

Evangelist
Da aber Pilatus sahe, daß er nichts schaffete, sondern daß ein viel größer Getümmel ward, nahm er Wasser und wusch die Hände vor dem Volk und sprach:

46. CHORALE 0'38

How singular is this chastisement!
The good shepherd is suffering for the sheep,
The debt is paid by the Lord, the judge,
For his servants.

47. RECITATIVE 0'16

Evangelist
And the governor said:
Pilate
Why, what evil hath he done?
(Mt. 27, 23a)

48. RECITATIVE *Soprano* 1'11

He has done well for all of us,
He has given sight to the blind,
He has made the lame walk,
He has told us the word of his father,
He has driven out demons,
He has raised up the afflicted,
He has taken with him the sinners.
Nothing but this has Jesus done.

49. ARIA *Soprano* 5'23

For love,
For love my saviour would die,
Of sin he knows nothing.
So that eternal ruin
And the punishment of the court
Do not remain upon my soul.

50a. RECITATIVE 0'06

Evangelist
But they cried out the more, saying:

50b. CHORUS 0'17

Let him be crucified.

50c. RECITATIVE 0'24

Evangelist
When Pilate saw that he could prevail nothing, but that rather a tumult was made, he took water, and washed his hands before the multitude, saying:

Pilatus
Ich bin unschuldig an dem Blut dieses Gerechten, sehet ihr zu.
Evangelist
Da antwortete das ganze Volk und sprach:

32 50d. CHOR
Sein Blut komme über uns und unsre Kinder.

33 50e. REZITATIV
Evangelist
Da gab er ihnen Barrabam los; aber Jesum ließ er geißeln und überantwortete ihn, daß er gekreuziget würde.
(Mt. 27, 23b-26)

Jesu Geißelung

34 51. REZITATIV *Alt*
Erbarm es Gott!
Hier steht der Heiland angebunden.
O Geißelung, o Schläg, o Wunden!
Ihr Henker, haltet ein!
Erweichet euch
Der Seelen Schmerz,
Der Anblick solchen Jammers nicht?
Ach ja! ihr habt ein Herz,
Das muß der Martersäule gleich
Und noch viel härter sein.
Erbarmt euch, haltet ein!

35 52. ARIE *Alt*
Können Tränen meiner Wangen
Nichts erlangen,
Oh, so nehmt mein Herz hinein!
Aber laßt es bei den Fluten,
Wenn die Wunden milde bluten,
Auch die Opferschale sein!
Da capo.

36 53a. REZITATIV
Evangelist
Da nahmen die Kriegsknechte des Landpflegers Jesum zu sich in das Richthaus und sammleten über ihn die ganze Schar und zogen ihn aus und legeten ihm einen

Pilate
I am innocent of the blood of this just person: see ye to it.

Evangelist
Then answered all the people, and said:

50d. CHORUS 0'39
His blood be on us and our children.

50e. RECITATIVE 0'22
Evangelist
Then released he Barabbas unto them, and when he had scourged Jesus, he delivered him to be crucified.
(Mt. 27, 23b-26)

Scourging of Jesus

51. RECITATIVE *Alto* 1'01
Have mercy on us God!
Here stands the Saviour bound.
O scourging, O blows, O wounds!
You executioners, stop!
Does not the view of such suffering,
The pain of the soul
Soften you?
O yes, you have a heart
That is like the torture post
And is yet still harder.
Have mercy, stop.

52. ARIA *Alto* 5'40
If my tears and plaints
Cannot move you,
O, then take my heart!
But let it at the flood,
When the wounds gently bleed,
Be the chalice.
Da capo.

53a. RECITATIVE 0'42
Evangelist
Then the soldiers of the governor took Jesus into the common hall, and gathered unto him the whole band of soldiers, and stripped him, and put on him a scarlet robe.

Purpurmantel an und flochten eine dornene Krone und satzten sie auf sein Haupt und ein Rohr in seine rechte Hand und beugeten die Knie vor ihm und spotteten ihn und sprachen:

37 53b. CHOR

Gegrüßet seist du, Jüdenkönig!

38 53c. REZITATIV

Evangelist

Und speieten ihn an und nahmen das Rohr und schlugen damit sein Haupt.
(Mt. 27, 27-30)

39 54. CHORAL

O Haupt voll Blut und Wunden,
Voll Schmerz und voller Hohn,
O Haupt, zu Spott gebunden
Mit einer Dornenkron,
O Haupt, sonst schön gezieret
Mit höchster Ehr und Zier,
Jetzt aber hoch schimpfieret,
Gegrüßet seist du mir!

Du edles Angesichte,
Dafür sonst schrickt und scheut
Das große Weltgewichte,
Wie bist du so bespeit;
Wie bist du so erbleichet!
Wer hat dein Augenlicht,
Dem sonst kein Licht nicht gleichet,
So schändlich zugericht'?

And when they had platted a crown of thorns, they put it upon his head, and a reed in his right hand, and they bowed the knee before him, and mocked him, saying:

53b. CHORUS 0'12

Hail, King of the Jews.

53c. RECITATIVE 0'17

Evangelist

And they spit upon him, and took the reed, and smote him on the head.
(Mt. 27, 27-30)

54. CHORALE 1'57

O bleeding and wounded head,
Full of pain and scorn.
O head, bound to be mocked
With a crown of thorns,
O head that has been decorated
With highest honour and ornament
But is now sorely abused,
I salute you!

You noble face,
Before which the entire world
Is awed and draws back,
How spat upon you are;
How pale you have become!
Who has so wickedly damaged
The light of your eyes
Which is like no other light?

Simon von Kyrene

1 55. REZITATIV

Evangelist

Und da sie ihn verspottet hatten, zogen sie ihm den Mantel aus und zogen ihm seine Kleider an und führeten ihn hin, daß sie ihn kreuzigten. Und indem sie hinausgingen, funden sie einen Menschen von Kyrene mit Namen Simon; den zwungen sie, daß er ihm sein Kreutz trug.
(Mt. 27, 31-32)

2 56. REZITATIV *Baß*

Ja freilich will in uns das Fleisch und Blut
Zum Kreuz gezwungen sein;
Je mehr es unsrer Seele gut,
Je herber geht es ein.

3 57. ARIE *Baß*

Komm, süßes Kreuz, so will ich sagen,
Mein Jesu, gib es immer her!
Wird mir mein Leiden einst zu schwer,
So hilfst du mir es selber tragen.

Kreuzigung

4 58a. REZITATIV

Evangelist

Und da sie an die Stätte kamen mit Namen Golgatha, das ist verdeutschet Schädelstätt, gaben sie ihm Essig zu trinken mit Gallen vermischet; und da er's schmeckete, wollte er's nicht trinken. Da sie ihn aber gekreuziget hatten, teilten sie seine Kleider und wurfen das Los darum, auf daß erfüllet würde, das gesagt ist durch den Propheten: „Sie haben meine Kleider unter sich geteilet, und über mein Gewand haben sie das Los geworfen." Und sie saßen allda und hüteten sein. Und oben zu seinen Häupten hefteten sie die Ursach seines Todes beschrieben, nämlich: „Dies ist Jesus, der Jüden König." Und da wurden zween Mörder mit ihm gekreuziget, einer zur Rechten und einer zur Linken. Die aber vorübergingen, lästerten ihn und schüttelten ihre Köpfe und sprachen:

Simon of Cyrene

55. RECITATIVE 0'58

Evangelist

And after that they had mocked him, they took the robe off from him, and put his own raiment on him, and led him away to crucify him. And as they came out, they found a man of Cyrene, Simon by name: him they compelled to bear his cross.
(Mt. 27, 31-32)

56. RECITATIVE *Bass* 0'39

Yes, verily will flesh and blood
Be constrained upon the cross;
Our souls are the more raised up,
The more bitter its experience.

57. ARIA *Bass* 6'15

Come, sweet cross, I would say,
My Jesus, give it to me!
Should my suffering become too heavy,
You will help me to bear it yourself.

The Crucifixion

58a. RECITATIVE 1'59

Evangelist

And when they were come unto a place called Golgotha, that is to say, a place of a skull, they gave him vinegar to drink mingled with gall. And when he had tasted it, he would not drink. And they crucified him, and parted his garments, casting lots: that it might be fulfilled which was spoken by the prophet, They parted my garments among them, and upon my vesture did they cast lots. And sitting down, they watched him there. And they set up over his head his accusation saying, THIS IS JESUS THE KING OF THE JEWS. Then were there two thieves crucified with him, one on the right hand, and another on the left. And they that passed by reviled Him, wagging their heads, and saying:

[5] 58b. CHOR

Der du den Tempel Gottes zerbrichst und bauest ihn in dreien Tagen, hilf dir selber! Bist du Gottes Sohn, so steig herab vom Kreuz!

[6] 58c. REZITATIV

Evangelist

Desgleichen auch die Hohenpriester spotteten sein samt den Schriftgelehrten und Ältesten und sprachen:

[7] 58d. CHOR

Andern hat er geholfen und kann ihm selber nicht helfen. Ist er der König Israel, so steige er nun vom Kreuz, so wollen wir ihm glauben. Er hat Gott vertrauet; der erlöse ihn nun, lüstet's ihn; denn er hat gesagt: Ich bin Gottes Sohn.

[8] 58e. REZITATIV

Evangelist

Desgleichen schmäheten ihn auch die Mörder, die mit ihm gekreuziget waren.

(Mt. 27, 33-44)

[9] 59. REZITATIV *Alt*

Ach Golgatha, unselges Golgatha!
Der Herr der Herrlichkeit muß schimpflich hier verderben.
Der Segen und das Heil der Welt
Wird als ein Fluch ans Kreuz gestellt.
Der Schöpfer Himmels und der Erden
Soll Erd und Luft entzogen werden.
Die Unschuld muß hier schuldig sterben,
Das gehet meiner Seele nah;
Ach Golgatha, unselges Golgatha!

[10] 60. ARIE *Alt mit Chor*

Sehet, Jesus hat die Hand,
Uns zu fassen, ausgespannt.
Kommt – Wohin? – in Jesu Armen
Sucht Erlösung, nehmt Erbarmen,
Suchet! – Wo? – in Jesu Armen.
Lebet, sterbet, ruhet hier,
Ihr verlass'nen Küchlein ihr.
Bleibet – Wo? – in Jesu Armen.

58b. CHORUS 0'27

Thou that destroyest the temple of God, and buildest it in three days, save thyself. if thou be the Son of God, come down from the cross.

58c. RECITATIVE 0'08

Evangelist

Likewise also the chief priests mocking him, with the scribes and elders, said:

58d. CHORUS 0'48

He saved others, himself he cannot save. If he be the King of Israel, let him now come down from the cross, and we will believe him. He trusted in God, let him deliver him now, if he will have him, for he hath said, I am the Son of God.

58e. RECITATIVE 0'16

Evangelist

The thieves also which were crucified with him cast the same in his teeth.

(Mt. 27, 33-44)

59. RECITATIVE *Alto* 1'40

O Golgatha, unholy Golgotha!
The Lord of glory had to die infamously there.
The grace and the salvation of the world
Will be crucified as a condemned man.
The creator of heaven and earth
Must withdraw from the earth and the air.
Innocence must die in guilt here.
This touches my soul.
O Golgatha, unholy Golgotha!

60. ARIA *Alto with Chorus* 2'58

Look, Jesus has his hand
Stretched out to grasp us.
Come – whither? – into the arms of Jesus.
Seek salvation, accept forgiveness.
Seek – where? – in the arms of Jesus.
Live, die, find peace here,
You abandoned chick.
Stay – where – in the arms of Jesus.

11 61a. REZITATIV

Evangelist
Und von der sechsten Stunde an war eine Finsternis über das ganze Land, bis zu der neunten Stunde. Und um die neunte Stunde schriee Jesus laut und sprach:
Jesus
Eli, Eli, lama asabthani?
Evangelist
Das ist: „Mein Gott, warum hast du mich verlassen?"
Etliche aber, die da stunden, da sie das höreten, sprachen sie:

12 61b. CHOR

Der rufet dem Elias!

13 61c. REZITATIV

Evangelist
Und bald lief einer unter ihnen, nahm eine Schwamm und füllete ihn mit Essig und steckete ihn auf ein Rohr und tränket ihn. Die andern aber sprachen:

14 61d. CHOR

Halt! laß sehen, ob Elias komme und ihm helfe?

15 61e. REZITATIV

Evangelist
Aber Jesus schriee abermal laut und verschied.
(Mt. 27, 45-50)

16 62. CHORAL

Wenn ich einmal soll scheiden,
So scheide nicht von mir,
Wenn ich den Tod soll leiden,
So tritt du denn herfür!
Wenn mir am allerbängsten
Wird um das Herze sein.
So reiß mich aus den Ängsten
Kraft deiner Angst und Pein!

17 63a. REZITATIV

Evangelist
Und siehe da, der Vorhang im Tempel zerriß in zwei Stück von oben an bis unten aus. Und die Erde erbebete, und die Felsen zerrissen, und die Gräber täten sich auf, und stunden

61a. RECITATIVE 1'38

Evangelist
Now from the sixth hour there was darkness over all the land unto the ninth hour. And about the ninth hour Jesus cried with a loud voice, saying:
Jesus
Eli, Eli, lama sabachtani?
Evangelist
That is to say, My God, my God, why hast thou forsaken me?
Some of them that stood there, when they heard that, said:

61b. CHORUS 0'04

This man calleth for Elias.

61c. RECITATIVE 0'16

Evangelist
And straightway one of them ran, and took a spunge, and filled it with vinegar, and put it on a reed, and gave him to drink. The rest said:

61d. CHORUS 0'08

Let be, let us see whether Elias will come to save him.

61e. RECITATIVE 0'25

Evangelist
Jesus, when he had cried again with a loud voice, yielded up the ghost.
(Mt. 27, 45-50)

62. CHORALE 1'25

When I shall once depart,
Do not depart from me,
When I shall suffer death,
Precede me on the way!
When the greatest distress
Will assail my heart.
Catch me from my fears
In the power of your anguish and pain.

63a. RECITATIVE 1'11

Evangelist
And behold, the veil of the temple was rent in twain, from the top to the bottom, and the earth did quake, and the rocks rent. And the graves were opened, and many bodies of the

auf viel Leiber der Heiligen, die da schliefen, und gingen aus den Gräbern nach seiner Auferstehung und kamen in die heilige Stadt und erschienen vielen. Aber der Hauptmann und die bei ihm waren und bewahreten Jesum, da sie sahen das Erdbeben und was da geschah, erschraken sie sehr und sprachen:

18 63b. CHOR

Wahrlich, dieser ist Gottes Sohn gewesen.

Kreuzabnahme

19 63c. REZITATIV

Evangelist

Und es waren viel Weiber da, die von ferne zusahen, die da waren nachgefolget aus Galiläa und hatten ihm gedienet, unter welchen war Maria Magdalena und Maria, die Mutter Jakobi und Joses, und die Mutter der Kinder Zebedäi.
Am Abend kam ein reicher Mann von Arimathia, der hieß Joseph, welcher auch ein Jünger Jesu war, der ging zu Pilato und bat ihn um den Leichnam Jesu. Da befahl Pilatus, man sollte ihm ihn geben.
(Mt. 27, 51-58)

20 64. REZITATIV *Baß*

Am Abend, da es kühle war,
Ward Adams Fallen offenbar;
Am Abend drücket ihn der Heiland nieder.
Am Abend kam die Taube wieder
Und trug ein Ölblatt in dem Munde.
O schöne Zeit! O Abendstunde!
Der Friedensschluß ist nun mit Gott gemacht,
Denn Jesus hat sein Kreuz vollbracht.
Sein Leichnam kömmt zur Ruh.
Ach! liebe Seele, bitte du,
Geh, lasse dir den toten Jesum schenken,
O heilsames, o köstlichs Angedenken!

21 65. ARIE *Baß*

Mache dich, mein Herze, rein,
Ich will Jesum selbst begraben,
Denn er soll nunmehr in mir
Für und für

saints which slept arose, and came out of the graves after his resurrection, and went into the holy city, and appeared unto many. Now when the centurion, and they that were with him, watching Jesus, saw the earthquake, and those things that were done, they feared greatly, saying:

63b. CHORUS 0'22

Truly this was the Son of God.

Descent from the Cross

63c. RECITATIVE 1'14

Evangelist

And many women were there (beholding afar off) which followed Jesus from Galilee, ministering unto him. Among which was Mary Magdalene, and Mary the mother of James and Joses, and the mother of Zebedee's children.
When the even was come, there came a rich man of Arimathæa, named Joseph, who also himself was Jesus' disciple: He went to Pilate, and begged the body of Jesus.
Then Pilate commanded the body to be delivered.
(Mt. 27, 51-58)

64. RECITATIVE *Bass* 1'59

In the evening when it was cool,
The fall of Adam was revealed;
At evening too, the Saviour pressed him down.
At evening the dove returned
Bearing an olive leaf in its mouth.
O lovely time! O evening hour!
The peace is now concluded with God.
For Jesus has endured his cross.
His corpse is at rest,
O dear soul, please
Go, that you may be given the dead Jesus
O salvific and precious memory!

65. ARIA *Bass* 6'10

Clean yourself, my heart,
I want to bury Jesus myself.
May he henceforth
Find his peace in me

Seine süße Ruhe haben.
Welt, geh aus, laß Jesum ein!
Da capo.

Grablegung

22 66a. REZITATIV

Evangelist
Und Joseph nahm den Leib und wickelte ihn in ein rein Leinwand und legte ihn in sein eigen neu Grab, welches er hatte lassen in einen Fels hauen, und wälzete einen großen Stein vor die Tür des Grabes und ging davon. Es war aber allda Maria Magdalena und die andere Maria, die satzten sich gegen das Grab. Des andern Tages, der da folget nach dem Rüsttage, kamen die Hohenpriester und Pharisäer sämtlich zu Pilato und sprachen:

23 66b. CHOR

Herr, wir haben gedacht, daß dieser Verführer sprach, da er noch lebete: „Ich will nach dreien Tagen wieder auferstehen." Darum befiehl, daß man das Grab verwahre bis an den dritten Tag, auf daß nicht seine Jünger kommen und stehlen ihn und sagen zu dem Volk: Er ist auferstanden von den Toten, und werde der letzte Betrug ärger denn der erste!

24 66c. REZITATIV

Evangelist
Pilatus sprach zu ihnen:
Pilatus
Da habt ihr die Hüter, gehet hin und verwahret's wie ihr's wisset!
Evangelist
Sie gingen hin und verwahreten das Grab mit Hütern und versiegelten den Stein.
(Mt. 27, 59-66)

For ever and ever.
World withdraw, let Jesus in.
Da capo.

Burial

66a. RECITATIVE 1'03

Evangelist
And when Joseph had taken the body, he wrapped it in a clean linen cloth, and laid it in his own new tomb, which he had hewn out in the rock; and he rolled a great stone to the door of the sepulchre, and departed. And there was Mary Magdalene, and the other Mary, sitting over against the sepulchre. Now the next day that followed the day of preparation, the chief priests and Pharisees came together unto Pilate, saying:

66b. CHORUS 0'53

Sir, we remember that the deceiver said, while he was yet alive, After three days I will rise again. Command therefore that the sepulchre be made sure, until the third day, lest his disciples come by night and steal him away, and say unto the people, he is risen from the dead: so the last error shall be worse than the first.

66c. RECITATIVE 0'38

Evangelist
Pilate said unto them,
Pilate
Ye have a watch, go your way, make it as sure as ye can.

Evangelist
So they went, and made the sepulchre sure, sealing the stone, and setting a watch.
(Mt. 27, 59-66)

25 67. REZITATIV *Soli mit Chor*

Baß
Nun ist der Herr zu Ruh gebracht.
Chor
Mein Jesu, gute Nacht!
Tenor
Die Müh ist aus, die unsre Sünden ihm gemacht.
Chor
Mein Jesu, gute Nacht!
Alt
O selige Gebeine,
Seht, wie ich euch mit Buß und Reu beweine,
Daß euch mein Fall in solche Not gebracht!
Chor
Mein Jesu, gute Nacht!
Sopran
Habt lebenslang
Vor euer Leiden tausend Dank,
Daß ihr mein Seelenheil so wert geacht'.
Chor
Mein Jesu, gute Nacht!

26 68. CHOR

Wir setzen uns mit Tränen nieder
Und rufen dir im Grabe zu:
Ruhe sanfte, sanfte ruh!
Ruht, ihr ausgesognen Glieder!
Euer Grab und Leichenstein
Soll dem ängstlichen Gewissen
Ein bequemes Ruhekissen
Und der Seelen Ruhstatt sein.
Höchst vergnügt schlummern da die Augen ein.
Da capo.

67. RECITATIVE *Soli with Chorus* 1'50

Bass
Now the Lord is laid to rest.
Chorus
My Jesus, good night!
Tenor
The pains are past, that our sins have caused Him.
Chorus
My Jesus, good night!
Alto
O holy bones,
See how I weep for you with penitence and repentance,
That I too have caused such suffering!
Chorus
My Jesus, good night!
Soprano
For all your life
Have a thousand thanks for your suffering
That you have regarded the state of my soul.
Chorus
My Jesus, good night!

68. CHORUS 5'27

We sit down in tears
And call to you in the grave:
Calm peace, peaceful calm!
Rest, you exhausted bones!
Your grave and sepulchre
May for the tormented soul
Be a soft pillow
And may the soul be at peace.
Contented the eyes have fallen asleep.
Da capo.